SOPHIA

Père Paul Florensky

LA PERSPECTIVE INVERSÉE

SUIVI DE

L'ICONOSTASE

TRADUITS DU RUSSE ET ÉDITÉS
PAR FRANÇOISE LHOEST

L'Age d'Homme

Dans la même collection

PÈRE SERGE BOULGAKOV
L'ORTHODOXIE

« Le "mouvement œcuménique" exprime en fait notre insatisfaction croissante devant un certain provincialisme de l'Eglise, qu'il soit du type romain ou du type "oriental" et byzantin... Nous devons toujours porter dans notre cœur la vive douleur causée par la division de l'Eglise et prier en pleine sincérité pour "l'union de tous", qui nous a été donnée comme promesse et prescrite comme tâche », écrivait le Père Serge Boulgakov dans ses *Notes autobiographiques*.

Tel fut l'esprit dans lequel il a rédigé cet exposé *catéchique* de l'enseignement de l'Eglise orthodoxe. Il l'a fait avec l'honnêteté intellectuelle et spirituelle qui lui était propre, afin de « rendre compte » de sa foi, sans compromis ni détour. Aussi n'a-t-il pas manqué de relever les divergences et les oppositions qui demeurent entre l'Orient et l'Occident chrétiens, au lieu de cette unité que « nous avons perdue au cours des siècles, mais qui reste en nous comme une vocation, une souffrance et un désir inassouvi ».

Cet ouvrage-ci, composé en 1932, à l'orée du courant « œcuménique », auquel le Père Serge avait pris d'emblée une part active, présente de l'Orthodoxie le tableau le plus complet et le plus profondément intériorisé que nous ayons à ce jour. L'auteur s'est délibérément abstenu d'y introduire ses propres théories théologiques (auxquelles il a consacré une dizaine de volumes et un très grand nombre d'essais et d'articles ; avec les œuvres philosophiques, sa bibliographie comprend plus de quatre cents titres). Il a tenu simplement à montrer ce qu'est l'Orthodoxie, « non seulement richesse de la foi et vie par la foi, mais encore prophétie et apocalypse... *eros ecclésial*, attente de la rencontre nouvelle et de l'existence avec le Christ ».

Dans l'histoire intellectuelle et spirituelle du XX[e] siècle, le Père Serge Boulgakov est une figure de première grandeur et, de surcroît, prophétique, tant par l'évolution et le contenu de sa pensée que par sa biographie.

Pour ce qui est de l'auteur, ses travaux philosophiques et surtout théologiques, par leur ampleur et leur cohérence, par leur profondeur et leur nouveauté et donc par leur portée, le placent en tête des esprits de notre temps. Des disciples enthousiastes l'ont appelé « l'Origène du XX[e] siècle ». Exagèrent-ils ?

LA PERSPECTIVE INVERSÉE

L'ICONOSTASE

ET AUTRES ÉCRITS SUR L'ART

Du même auteur :

Déjà paru à l'Age d'Homme :
La Colonne et le Fondement de la Vérité, trad. C. Andronikof, 1975.

En préparation à l'Age d'Homme :
Souvenirs d'enfance.
Lettres de Solovki et d'ailleurs.
Le Sel de la Terre ou la vie du Starets Isidore.

PÈRE PAUL FLORENSKY

LA PERSPECTIVE INVERSÉE

L'ICONOSTASE

ET AUTRES ÉCRITS SUR L'ART

TRADUITS DU RUSSE ET
ÉDITÉS PAR FRANÇOISE LHOEST

L'AGE D'HOMME

Collection *Sophia*
dirigée par Constantin Andronikof

L'ICONOSTASE.
Bogoslovskie Trudy, IX, Moscou 1972.
réimpression dans : *Sobranie sočinenij*, op. cit., p. 193-316, texte complet dans l'original, dactylographié. Notes d'Alexeï Dounaiev [à paraître].

Copyright © 1992 by Editions l'Age d'Homme
10, Métropole, Lausanne, Suisse

Au terme de ce travail, je suis heureuse de rendre hommage à la mémoire du père Georges Klinger, qui m'a parlé de *l'Iconostase* de Florensky, à Varsovie, un soir de 1974, et sans le savoir, a mis en route la grande aventure de ce livre.

J'ai bien sûr une dette de reconnaissance toute particulière envers mon maître, Nikita Struve, qui, dès 1969, a publié tant de textes de Florensky.

Ce livre n'existerait pas dans cette version, que j'espère complète, sans Pavel Vassiliévitch Florensky, petit-fils de l'Auteur, et mes collègues qui m'ont généreusement communiqué des passages retrouvés et des renseignements : Alexeï Georgiévitch Dounaiev (Moscou), André Sikojev (Munich), Ulrich Werner (Berlin), Andréï Chichkine et John Lindsay Opie (Rome). Je leur dis, ainsi qu'à mes (anciennes) étudiantes Françoise et Marguerite, qui n'ont pas reculé devant la tâche, un très grand merci.

F.L.
mars 1991.

SOURCES

ÉTAPES D'UNE VIE.
Svjaščennik Pavel Florenskij, *Sobranie sočinenij, I, Stat'i po iskusstvu*. Paris : YMCA-Press, 1985, p. 19-30. (actualisé)

P. Serge Boulgakov : LE PÈRE PAUL FLORENSKY,
ibidem, p. 7-18.

LA LAURE DE LA TRINITÉ SAINT SERGE ET LA RUSSIE.
Vestnik R. Ch. D. N° 117, p. 5-22 réimpression dans : *Sobranie sočinenij*, op. cit. p. 63-84.
Première traduction française dans le *Messager Orthodoxe*, 1979, n° 84, légèrement remaniée.
NOTES explicatives de « La Trinité Saint Serge et la Russie » :
Žurnal Moskovskoj Patriarchii, 1988, N° 2, p. 69-71 et N° 3 p. 65-69.

LA LITURGIE COMME SYNTHÈSE DES ARTS.
Sobranie sočinenij, op. cit. p. 41-56.

LES SIGNES CÉLESTES.
édition originale : *Makovec* N° 1, 1922, p. 28-32.
réimpression dans : *Sobranie sočinenij*, op. cit. p. 57-62.

LA PERSPECTIVE INVERSÉE.
Trudy po znakovym sistemam, III. Tartu (RSS d'Estonie), 1967, édition plus complète : *Sobranie sočinenij*, op. cit., p. 117-192.

L'ICONOSTASE.
Bogoslovskie Trudy, IX, Moscou 1972.
réimpression dans : *Sobranie sočinenij*, op. cit., p. 193-316, texte complet dans l'orignial, dactylographié. Notes d'Alexeï Dounaiev [à paraître].

ÉTAPES D'UNE VIE *

1882
9/22 janvier

Naissance de Pavel Florensky près de la gare d'Evlakh dans le gouvernement d'Elisavetpol où son père Alexandre Ivanovitch Florensky (1850-1908) travaillait comme ingénieur affecté à la construction de la voie du chemin de fer du Caucase.

« Je suis né à Evlakh où la steppe, regorgeant de richesses naturelles et d'une lourde abondance de splendeur, est prise en tenaille entre deux groupes de montagnes enneigées... Dans cette double nature qui m'a formé, j'ai tendance à voir l'expression de ma propre "dualité" : l'alliance du nord et du sud, du plus neuf et du plus ancien que j'ai dans le sang ; ils s'opposent en moi en une tension profonde, sans se mélanger, mais au contraire en s'incitant l'un l'autre à s'affirmer davantage ». « Les Florensky avaient la particularité d'être toujours à cheval sur les principes en matière de sciences et d'organisation du travail scientifique ».

« Mon grand-père Ivan était fils de prêtre. Il termina brillamment le séminaire et fut envoyé à l'Académie Ecclésiastique, mais il eut l'idée, par amour pour la science, d'entrer à l'Académie de médecine militaire... Il m'arrive de penser que le fait d'avoir déserté le sacerdoce familial pour la science est le *prôton pseudos* de toute notre race et tant que nous ne reviendrons pas au sacerdoce, Dieu nous chassera et balayera toutes nos meilleures initiatives. »

Sa mère Olga Pavlovna Saparian (1859-1951) était d'origine arménienne et de religion apostolique arménienne. « Du côté Saparian nous avons hérité la beauté de notre mère et son sens du concret. »

1882
16/28 octobre

Baptême en l'église David-Mtatsmindi de Tiflis. Paul est l'aîné de sept enfants : après lui viendront Julie (médecin psychiâtre), Alexandre

* Certaines citations sont empruntées à la vaste correspondance de Florensky encore en grande partie inédite.

(géologue), Olga (artiste peintre), Elisabeth (artiste peintre), André (ingénieur) et Raissa (artiste peintre).

« J'ai passé mon enfance d'abord à Tiflis et Batoumi, où mon père construisait la route militaire Batoumi-Akhaltsykh, ensuite de nouveau à Tiflis. » (Autobiographie, 1927)

1893-1899

Etudes au Gymnase N° 2 de Tiflis où il a pour condisciples d'études Vladimir Ern Alexandre Eltchaninov, et David Bourliouk. M. Karpovitch, élève du même gymnase, se souvient de Florensky « un jeune homme timide, silencieux et renfermé ».

« Pour ce qui est de mon développement intellectuel, une réponse formellement exacte serait en fait parfaitement erronée. Presque tous mes acquis intellectuels l'ont été en-dehors de l'école et presque malgré elle. Mon père m'a personnellement beaucoup apporté. Mais j'étais surtout à l'écoute de la nature où je cherchais toujours à m'échapper après avoir fait à la hâte mes devoirs. Et là je dessinais, je photographiais, je travaillais. Je faisais des observations, géologiques, météorologiques et autres, mais toujours à base de physique. Je lisais et j'écrivais souvent au milieu de la nature. L'avidité de savoir dévorait mon attention et mon temps (...). Lorsque j'étais petit, je faisais tout seul des travaux de physique, et je crois qu'une partie de mes résultats n'est pas dénuée d'importance, encore aujourd'hui. Le gymnase m'a trop peu apporté, sinon la connaissance des langues anciennes que j'apprécie beaucoup mais qui aurait pu être bien meilleure sans y consacrer plus de temps.

Ma lecture était naturellement systématique, mais c'était un système formé par la vie. Je pressentais avec une sorte de flair ce dont j'avais besoin et je n'ai pas de raison de m'en repentir. Mais beaucoup de ce qu'il me fallait et de ce que je cherchais m'était inaccessible, parce que nous vivions en province ». (Autobiographie, 1927)

1899
juin

Florensky sort premier de tout le gymnase « vu... mes résultats excellents en sciences et surtout en mathématiques », avec la médaille d'or (la meilleure note dans toutes les matières sauf la calligraphie).

1899
été

Crise spirituelle.

« A la fin de mes études au gymnase j'ai traversé une crise spirituelle quand je me suis rendu compte des limites de la connaissance physique. Dans cet état j'ai subi l'influence de Tolstoï que j'ignorais auparavant. Cela s'est traduit ensuite dans le désir de comprendre ce qui est commun à toute l'humanité dans la façon d'aborder le monde, ce qui est vrai en toutes

circonstances, par opposition aux vérités de la science qui sont conventionnelles et importantes surtout d'un point de vue technique.

C'est mon père qui m'a donné le goût des applications de la physique à la technique, mais ce goût n'a pris forme que quand la science a cessé d'être un objet de foi. En outre j'ai retiré de cette crise de l'intérêt pour la religion ». (Autobiographie, 1927).

« Dans ces années de jeunesse a grandi en moi la certitude que toutes les lois possibles de l'existence sont déjà en germe dans la mathématique pure, comme la première autodécouverte concrète et donc accessible à l'utilisation, des principes de la pensée, ce qu'on pourrait appeler l'idéalisme mathématique ; et l'exigence de me construire une explication philosophique du monde fondée sur les bases approfondies de la connaissance mathématique en découle ». (*ibid.*)

1900
18 août

Demande d'inscription comme étudiant à la faculté de physique et de mathématiques de l'Université de Moscou, au département de mathématiques. « A l'Université j'ai eu pour maîtres N.E. Joukovsky, B.N. Mlodziewski, L.K. Lakhtine et j'ai subi particulièrement l'influence de N.B. Bougaiev ». (Autobiographie, 1927)

« ...le plus important pour moi, ce n'étaient pas les leçons mais le travail personnel en bibliothèque, et je désirais approfondir au maximum de mes possibilités chaque sujet ». (*ibid.*)

1901

Florensky édite ses notes prises au cours du professeur Bougaiev : *Calcul intégral*.

1903

Il fait la connaissance d'Andréi Biély (l'écrivain, fils du professeur Bougaiev). « Les dimanches de 1903 Swencicki et Ern étaient de nos réunions, mais pas Florensky qui venait tout seul. » « Mes connaissances en mathématiques et physique me firent penser à la possibilité formelle de fonder théoriquement les bases d'une contemplation religieuse valable pour toute l'humanité (idée de discontinuité, théorie des fonctions, les nombres). D'un point de vue philosophique et historique j'étais convaincu qu'on peut parler non *des* religions mais *de la* religion, qu'elle est le propre inaliénable de l'homme bien qu'elle prenne des formes multiples ». (Autobiographie, 1927).

1901-1904

Parallèlement Florensky assiste aux cours de Serge N. Troubetzkoy et de

Lev M. Lopatine à la Faculté de philologie et d'histoire, et il fréquente leurs séminaires.

1901

Premier article imprimé : « Sur la superstition » dans *Novy Put'*, n° 8.

1904
début mars

En compagnie d'André Biely, il va voir l'évêque-starets Antoine Florensov : il lui demande la permission de recevoir la tonsure monastique qui lui est refusée.

1904

Il est diplômé de l'Université avec la plus haute mention possible (sa thèse de « kandidat » porte sur les « caractéristiques des courbes planes comme lieux échappant à la loi de la continuité »). On lui propose de rester à l'Université comme assistant à la chaire de mathématiques.

1904
automne

Il entre, sur le conseil de l'évêque Antoine, à l'Académie Ecclésiastique de Moscou. « Habitué dès l'enfance à la vie solitaire parmi la nature et dans un bureau, je trouvai à Sergiev Possad toutes les conditions favorables au travail scientifique, à part l'absence de laboratoire que je tentais de pallier par tous les moyens possibles ». (Autobiographie, 1927).

1904-1908

Etudes à l'Académie. Son père spirituel est le starets, hiéromoine Isidore (Grouzinsky) de l'ermitage de Gethsémani.

1905

Avec Alexandre Eltchaninov, Vladimir Ern, Valentin Swencicki, A. Voljsky et Serge Boulgakov, il est membre de la « Fraternité pour le combat chrétien ». « La Fraternité imprimait des proclamations et les diffusait dans tout Moscou » (A. Biély).

1906
13 mars

Le Dimanche de la Croix, il prononce à l'Académie son sermon : « Le cri du sang » contre l'exécution du lieutenant Schmidt. Quelques jours plus

tard il est arrêté et enfermé à la prison de la Taganka. Il est libéré avant Pâques sur l'intervention de G.A. Raczynski.

1907

S. Troitsky, ami proche de Florensky (à qui sont adressées les lettres qui forment le livre *La colonne et le fondement de la Vérité*), épouse sa sœur Olga, quitte l'Académie et s'établit comme professeur à Tiflis.

1908
22 janvier

Mort de son père Alexandre Florensky.

3 février

Mort du starets Isidore.

printemps

Il sort premier de l'Académie Ecclésiastique avec une thèse de « Kandidat » intitulée « La vérité religieuse » (première version du livre : *La colonne et le fondement de la Vérité*. Elle est imprimée dans *Voprosy religii*, N° 2, Moscou 1908, éd. Snegiriova. Lettres I à VIII).

23 septembre

Il est nommé « Dozent » à la chaire d'histoire de la philosophie, après lecture de deux leçons inaugurales, à l'Académie Ecclésiastique de Moscou.

1909-1910

Années de crise douloureuse, de « révolte silencieuse ».
« C'était une crise non pas religieuse mais personnelle, humaine et même due au surmenage. L'Académie lui pèse et il rêve d'être prêtre et d'avoir une vie de famille » (Serge Boulgakov à A.S. Glinka).

1910
23 août

Il épouse la sœur d'un de ses amis proches, séminariste : Anna Mikhailovna Giatsintova (1889-1973), institutrice issue d'une famille paysanne du gouvernement de Riazan et ce mariage lui ouvre la voie du sacerdoce.

automne

S. Troitsky est tué accidentellement par un de ses élèves à Tiflis.

20 décembre

« Nous sommes allés faire une retraite à Zossimova Poustyn. Pavel Alexandrovitch était là aussi, il fait très bonne impression maintenant. Il rêve d'avoir un fils et il en est sûr » (Serge Boulgakov à A.S. Glinka).

1911
23 avril

Ordonné diacre.

24 avril

Ordonné prêtre. Jusqu'aux premières années de la révolution, il célèbrera dans la chapelle du Foyer de la Croix-Rouge de Sergiev Possad.

21 mai

Naissance de son fils VASSILI († 1956).

1912
28 septembre

Il est nommé rédacteur du « Messager Théologique » (Bogoslovskij Vestnik).

« *Sur la vérité spirituelle* ». Sergiev Possad. (Deuxième version de son livre : « *La colonne et le fondement de la Vérité* »).

1914
19 mai

Défense de sa thèse de maîtrise en théologie intitulée : « *La colonne et le fondement de la vérité* ». Le recteur de l'Académie, l'évêque Théodore, dit que la thèse de Florensky est du niveau du doctorat en théologie, mais que malheureusement le réglement de l'Académie interdit de lui conférer immédiatement ce grade.

Parution de la troisième variante, qui est cette fois le texte complet du livre « *La colonne et le fondement de la vérité* » aux éditions Pout'.

1915
janvier-février

« Le Père Paul a voyagé tout un mois dans le wagon-église du train sanitaire aux armées. Il se préparait à y retourner dès qu'il sera libre » (Serge Boulgakov à A.S. Glinka).

Parution d'un article fondamental, historique et philosophique du P. Paul : « Le sens de l'idéalisme ». « Florensky a donné du platonisme une

conception qui par sa profondeur et par sa finesse dépasse tout ce que j'ai lu jusqu'à présent sur Platon... » (A. Losev).

14 décembre

Naissance de son fils KYRILL († 1982).

1917
3 mai

Il cesse d'être rédacteur du « Messager Théologique ».

1918
3 mars
Naissance de sa fille OLGA (la future M^me^ Troubatchova).

Il est secrétaire scientifique de la commission de sauvegarde des monuments d'art ancien de la Laure de la Trinité Saint Serge. A propos de son travail à la Commission, le père Paul Florensky écrivait au patriarche Tikhon : « ...Depuis le 30 octobre [1918] la Laure est dévolue au Commissariat du Peuple à l'Instruction. Par conséquent il n'est pas question des biens de la Laure qui seront confisqués à l'Eglise, parce que tout est confisqué, mais plutôt de ce qu'on réussira à sauvegarder pour l'Eglise (...). La tâche principale de la commission est de faire en sorte qu'aucun objet ne quitte les murs de la Laure et si possible, de conserver l'ordonnance de la vie de la Laure. Et à cette tâche principale s'en ajoute une autre, secondaire en soi, mais sans laquelle la première n'est pas réalisable : orienter les travaux de restauration dans le sens le moins dommageable pour la Laure... » (*Žurnal Moskovskoj Patriarchii*, 1990, N° 10, p. 23).

Il continue ses cours et les recensions des mémoires des étudiants à l'Académie Ecclésiastique qui s'est transportée à Moscou, puis (jusqu'en 1926) aux cours de formation pastorale et théologique.

Il est particulièrement proche de Vassili Rozanov :

« Florensky et moi sommes très proches. Il vient me voir presque chaque jour et nous versons ensemble des larmes sur notre malheureuse Russie dont l'égarement est atroce... C'est le Pascal de notre temps, le Pascal de notre Russie, qui est en fait et sans le dire le chef de tous les jeunes slavophiles de Moscou.... » (lettre à V. Spasovsky).

1919

Il travaille à Moscou, à l'usine « Karbolit » qui fabrique des matières plastiques. « Mon travail est ardu et me laisse souvent spirituellement épuisé. Mais que la volonté de Dieu soit faite ».

1921

Il devient chercheur au Glavélectro du Conseil Central de l'Economie.

Il est nommé professeur aux Ateliers Supérieurs Artistiques et Techniques (Vkhutemas) à la chaire d'analyse de l'espace dans les œuvres artistiques (il y donnera des cours jusqu'en 1924). « Il a fallu créer cette

discipline en me servant des mathématiques, de la physique, de la psychologie et de l'esthétique. Et comme toujours dans ma vie, la difficulté de la tâche faisait son attrait : pendant trois années scolaires j'ai travaillé cette discipline et écrit un cours ». (Autobiographie, 1927)

26 octobre

Naissance de son fils MIKHAIL († 1961).

1922

Parution de « *Mnimosti v geometrii* » [les imaginaires en géométrie] (éd. Pomorié) augmenté d'un neuvième chapitre sur Dante et annonce des Œuvres Complètes.

1924

Il est élu membre du Conseil Central de l'Electrotechnique du Glavénergo. Parution d'un ouvrage d'électrotechnique : « *Les Diélectriques et leurs applications techniques. I^e partie. Propriétés communes des diélectriques* ».

11 octobre

Naissance de sa fille MARIA.

1925

Il est nommé ingénieur au laboratoire d'essai des matériaux. Envoyé en mission au Caucase pour étudier la possibilité de produire du basalte fondu.

1926

Il prononce un discours à Léningrad devant la « Société Technique Russe » lors d'une réunion consacrée au cinquantenaire de la bougie électrique de Yablotchkov.

1927

Il est rédacteur de l'Encyclopédie technique en 23 volumes (Moscou 1927-34) à laquelle il donne 127 contributions.

1928

Exilé à Nijni Novgorod où il travaille dans un laboratoire radio.

1929

Rentre à Moscou suite à une intervention d'Ekaterina Pechkova, la femme de Maxime Gorki. Il est rétabli dans ses fonctions de directeur du département de connaissance des matériaux du GEEN.

1930

Il est nommé vice-directeur de l'Institut Soviétique K.A. Kroug d'Electrotechnique, et chargé des questions scientifiques.

1932
4 mai

Nommé membre de la commission de standardisation des signes, termes et symboles scientifiques et techniques.
Dernière publication dans la revue *Sorena* (« La physique au service des mathématiques »).

1933
25 février
Arrêté. Il sera torturé par le juge d'instruction Choupeïko.

26 juillet
Condamné à 10 ans de camp.

1934

Détenu, il travaille à la station d'études scientifiques du permafrost de Skovorodino. Grâce à l'intervention d'Ekaterina Pechkova, il reçoit, en juillet, la visite de sa femme et de ses enfants Olga, Mikhaïl et Maria. Ils lui transmettent l'invitation du gouvernement tchécoslovaque. Florensky refuse énergiquement d'émigrer, remercie et prie d'arrêter toutes les démarches en ce sens.
Il écrit pour son fils cadet le poème lyrique *Oro*, histoire d'un enfant orotchène devenu spécialiste du permafrost, et rassemble des matériaux pour un dictionnaire orotchène-russe.

1935

Transféré au camp de Solovki (le monastère sur la Mer Blanche) où il étudie le problème de la récolte de l'iode et de l'agar-agar à partir des algues marines.

1936

Donne au camp des leçons sur la technologie et la chimie des algues.

1937
23 mars

« Ces derniers temps je vis au rythme fou de la production, nous ne sommes jamais dans les délais et pourtant il me semble parfois que nous

allons tomber d'épuisement... Nous avons depuis longtemps perdu la notion du jour et de la nuit et toute la vie, bien que prise dans un tourbillon, n'en est pas moins monotone » (Extrait d'une lettre à sa mère).

1937
11 mai

« Notre épopée algues marines touche à sa fin, ce que je vais devoir faire ensuite, je n'en sais rien, peut-être étudier la forêt parce que je voudrais bien l'étudier à partir d'une analyse mathématique. La fin des travaux sur les algues, c'est évident, parce que dans toute ma vie, une fois que je possède à fond mon sujet je dois l'abandonner pour des raisons indépendantes de ma volonté et m'atteler à une autre tâche où il faut repartir à zéro et tracer des voies que d'autres poursuivront. Il y a probablement un sens profond dans tout cela, si cela se répète toute ma vie durant, mais tout de même, c'est épuisant, la science désintéressée. Si je devais encore vivre cent ans, le destin de tous ces travaux ne serait qu'utile. » (Extrait d'une lettre à sa femme)

juin

Privé du droit d'écrire des lettres et d'en recevoir.

25 novembre

Le père Paul est condamné à mort par trois juges du NKVD de l'oblast de Léningrad.

8 décembre

Le père Paul est fusillé, « dans l'oblast de Léningrad » mentionne l'acte d'exécution de la sentence (retrouvé en novembre 1989) démentant la date de décès fictive du 15 décembre 1943 (donnée à sa famille en novembre 1958) et de nombreuses légendes.

1939
4 juin

Le juge d'instruction Choupeïko est condamné à mort et fusillé par le tribunal militaire du NKVD pour tortures physiques sur les détenus et falsification de procès-verbaux d'interrogatoires.

1958
5 mai

Le père Paul est réhabilité par décision du tribunal de la ville de Moscou qui annule la condamnation du 26 juillet 1933 (« non-lieu »).

1959
5 mars

Le tribunal de l'oblast d'Archangelsk annule la condamnation du 25 novembre 1937...

1990

Parution à Moscou de *U vodorazdelov mysli [Les lignes de partage de la pensée]*, premier livre de Florensky depuis 1924, et première réimpression de *La Colonne...*, en U.R.S.S. Les éditions « Nauka » annoncent la parution prochaine des *Œuvres* de Florensky en 3 volumes ; plusieurs autres éditeurs préparent ses livres en russe.

Archiprêtre Serge BOULGAKOV (1871-1944)

LE PERE PAUL FLORENSKY

Je viens de recevoir confirmation de la nouvelle de la mort du grand penseur et théologien russe qu'était le père Paul Florensky. Il est mort aux îles Solovki, après 10 ans d'exil lointain, de la Sibérie orientale à la Mer Blanche.

De tous mes contemporains qu'il m'a été donné de rencontrer au cours de ma longue vie, c'est lui le plus grand, et c'est le plus grand crime qu'ont commis ceux qui ont levé la main contre lui et qui l'ont condamné à pire que l'exécution : la torture d'un long exil et la mort lente. Il s'en est allé rayonnant de l'auréole du martyr, et plus encore, de confesseur du nom du Christ dans la persécution contre le Christ. C'est pourquoi non seulement cette mort emplit l'âme d'une bouleversante affliction, car c'est l'un des événements les plus noirs de la tragédie russe, mais elle est aussi le triomphe spirituel d'un de ceux dont le visionnaire de l'Apocalypse dit : « Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur ; dès maintenant — oui, dit l'Esprit — qu'ils se reposent de leurs fatigues, car leurs œuvres les accompagnent ». (Ap XIV, 13).

Et maintenant il m'échoit ici, en terre étrangère [1], de porter témoignage devant ceux qui n'ont pas connu la grandeur et la beauté de cette figure spirituelle. Mais jamais je n'ai autant ressenti l'impuissance de mes paroles que face à ce devoir. Le père Paul était non seulement pour moi une manifestation du génie, mais aussi une œuvre d'art, tant sa personne était harmonie et beauté. Il faudrait le verbe, le pinceau ou le ciseau d'un grand artiste pour le révéler au monde. Et il était non seulement né tel, mais il était le produit de son propre travail spirituel, doué de toute la finesse du goût spirituel et artistique. Les traits de son visage ont été fixés sur le fameux portrait de Nestérov : rendu paisible et lumineux par la grâce, il ressemblait à un habitant du ciel, fils de la terre pourtant, dont il avait connu et surmonté toute la pesanteur. Il n'avait pas l'ombre d'une naïveté et d'une primitivité idyllique, et on aurait pu dire de lui aussi : « N'éveille pas les tempêtes assoupies sous lesquelles remue le chaos [2] ». Mais il l'aimait, cette terre natale, comme la Mère de tous les hommes, la Déméter des anciens, et en même temps il la connaissait et la révérait comme la sainte Terre de Dieu, la Très Pure et Toute Bénie, pour qui il avait une si

1. A l'Institut de Théologie Orthodoxe de Paris, dont le père Serge était le doyen — NdT.
2. Cette citation du poème de Tiouttchev « Que hurles-tu, vent de la nuit ? », avait été identifiée pour moi par Zara Grigorievna Minc († 1990). Il m'est doux de lui rendre hommage ici. — F.L.

grande vénération (voir sa dédicace dans *La Colonne et le Fondement de la Vérité* : « Au nom tout suave et très pur de la Vierge et de la Mère »).

D'apparence frêle et délicate, il était endurant et avait développé par un entraînement ascétique sévère une prodigieuse puissance de travail. J'ai été témoin de cette auto-discipline ascétique et de l'exploit spirituel que représentait ce labeur scientifique : il avait coutume de passer les nuits au travail, pour ne se coucher que vers trois ou quatre heures du matin, et n'en gardait pas moins toute sa fraîcheur d'esprit pendant la journée ; il se contentait d'une nourriture frugale. Et ce n'était pas seulement la voix de l'élément spirituel, mais aussi d'une volonté de fer et d'une puissante maîtrise de soi. Chétif de nature, il ne fut pourtant jamais malade toutes les années où je l'ai connu (hélas ! nous sommes séparés depuis un quart de siècle), malgré une vie remplie de privations ascétiques.

Partout où il allait, le père Paul attirait naturellement l'attention, celle du moins des gens qui savent voir, avant son ordination, et surtout après. Son visage avait des traits orientaux, non-russes (sa mère était arménienne). Spirituellement je verrais plutôt en lui quelque chose d'un Hellène antique, d'un Egyptien aussi : il tenait de l'un comme de l'autre et semblait leur vivante révélation. Sa silhouette, son profil, l'expression de son visage, ses lèvres et son nez avaient quelque chose des tableaux de Léonard de Vinci (ce qui était très frappant) mais aussi et en même temps de... Gogol. Nous qui le connaissions et qui étions présents à l'inauguration du monument de Gogol à Moscou (Vladimir Ern, André Biély et les autres), nous nous écriâmes en le voyant dévoilé : « Oh ! mais c'est tout à fait Pavloucha ! » (ses amis, ses camarades du Gymnase de Tiflis : Vladimir Ern et le père Alexandre Eltchaninov, aujourd'hui disparus, l'appelaient tous ainsi). Et cet aspect physique qui se remarquait tant n'avait rien de provoquant, rien d'arrogant.

De même pour sa voix et sa manière de parler : on avait envie de lui appliquer le mot de Shakespeare (dans la bouche d'Hamlet à propos d'Ophélie) : il avait une voix tendre et douce, un charme puissant (cela s'applique non seulement à une femme, mais à un homme également dans ce cas). Pourtant cette voix savait prendre, s'il le fallait, la dureté du métal. L'impression la plus essentielle qui se dégageait de toute sa personne était celle d'une force consciente et maîtrisée. Et cette force était celle d'une personnalité géniale dans toute son originalité première, une force autonome, se suffisant à elle-même, dans la plus totale simplicité, le naturel, l'absence complète d'affectation (intérieure ou extérieure) qui manifeste toujours la prétention d'une infirmité intérieure. Nous observons les mêmes traits dans la voie de son développement spirituel, dans la voie qu'il s'est tracée. En un sens, on peut dire que le père Paul s'est fait lui-même, par sa propre voie.

Il était né, il avait grandi dans une famille cultivée (son père était un ingénieur, et très instruit), élevé dans l'atmosphère de Beethoven et de Goethe, mais à l'écart de la religion. Aristocrate de l'esprit par éducation, il était jusqu'à un certain point un esthète. Une fois diplômé du Gymnase — où il avait étonné ses professeurs par ses aptitudes mathématiques déjà

tournées vers la recherche — il entra à la faculté de mathématiques de l'Université de Moscou où toutes les chaires se l'arrachaient (et longtemps après, les physiciens et mathématiciens moscovites ne pouvaient oublier cet étudiant si doué). Et pourtant, le père Paul change complètement de voie : il entre comme étudiant à l'Académie Ecclésiastique de Moscou (à la Trinité Saint Serge) et prend pour obédience un labeur scientifique et théologique nouveau, un exploit ascétique religieux. Quand et comment s'est opérée en lui cette révolution spirituelle, je ne le sais pas au juste, car je ne l'ai connu que plus tard.

Sur le plan scientifique, on ne pouvait manquer d'être frappé par la profonde connaissance de son sujet que manifestait le père Paul, étranger à tout dilettantisme ; quant à l'étendue de son champ d'intérêts scientifiques, elle fait de lui un esprit universel exceptionnel dont, par manque de détails, nous ne pouvons même pas préciser toute l'ampleur. Il rappelle plutôt les personnalités titanesques de la Renaissance : Léonard de Vinci et d'autres, peut-être aussi Pascal, et chez les Russes, surtout V.V. Bolotov. J'ai connu en lui le mathématicien, le physicien, le théologien et le philologue, l'historien des religions, le poète, l'amateur d'art et le mystique profond.

Les dernières années avant son exil, le père Paul faisait à Moscou des conférences sur l'électricité et la théorie de la perspective. On dit que même durant son exil aux Solovki, avec la curiosité d'esprit dévorante qui le caractérise, il étudiait les algues marines. Comme je ne peux le vérifier [3], si même c'était un mythe, il surgit tout naturellement à propos d'une personnalité à sa manière mythique elle aussi. Et toute cette richesse de talents, et sûrement aussi de réalisations, est enfouie et peut-être même enterrée par la barbarie, par l'invasion spirituelle de Huns sur la terre russe, broyée par la presse d'airain du « pouvoir soviétique » avec des millions de vies humaines.

Je ne sais ce qui subsiste de son héritage scientifique et littéraire, mais il y a un quart de siècle, lorsque nous vivions l'un près de l'autre, je sais qu'il avait dans ses tiroirs quelques articles tout prêts (sur les noms et les changements de noms, des cours de philosophie et de théologie, des travaux de mathématiques et d'autres). Mais il ne s'intéressait guère à leur publication. Personnellement, je pense que son livre : *« La colonne et le fondement de la Vérité »*, qui lui a valu, à bon droit, la célébrité dans le monde des théologiens, est encore une œuvre de jeunesse et nullement son dernier mot de tout ce qu'il a emporté dans sa tombe lointaine. Pourtant dans le monde de la création, rien ne se perd des valeurs spirituelles authentiques, et même pour ceux qui périssent ici sur la terre, « leurs œuvres les accompagnent » et leur semence fructifiera en l'autre monde.

Mais tout ce qu'on peut dire sur les dons scientifiques exceptionnels du père Paul et sur son originalité (il avait toujours son mot à dire, qui sonnait comme une révélation, quel que fût le sujet), est secondaire et nullement

3. C'est parfaitement exact. Voir ses lettres d'exil dans le *Messager Orthodoxe* N° 109 (1988 N° 3) — NdT.

important au regard de l'essentiel. Le centre spirituel de sa personnalité, le soleil qui illuminait tous ses dons, c'était son sacerdoce.

Vassili Rozanov, qui dès qu'il eut connu le père Paul s'attacha à lui indéfectiblement comme à une source de vie (je sais que le père Paul conservait une volumineuse et substantielle correspondance avec Rozanov : ils se plongeaient ensemble dans les profondeurs mystiques de la question juive), m'écrivit un jour à propos du père Paul une lettre géniale de force et d'expressivité (je ne sais pas si on l'a gardée à Moscou). Je me souviens d'un seul mot de cette lettre : comme définition la plus essentielle du père Paul, Rozanov y disait : il est *hiereus* (en grec précisément, le **prêtre**). Et il en était bien ainsi. Le sacerdoce chez le père Paul, comme tout dans sa vie (excepté ce que lui fit la méchanceté satanique anti-chrétienne) était sa façon de se déterminer, qui extérieurement semblait contredire les circonstances dans lesquelles la vie l'avait placé. La soutane, cette folie, personne n'aurait pu imaginer cela : ni son père, ingénieur, ni ses maîtres au Gymnase et à l'Université. Elle ne découlait même pas *ipso facto* de son entrée à l'Académie Ecclésiastique, mais telle était sa voie intérieure, son élection, sa vocation.

En soi, elle était sans exemple dans l'histoire de l'intelligentsia russe. Cette dernière connaît certes des cas isolés d'ordination après passage au catholicisme, dans l'aristocratie et chez les convertis mondains, mais dans le tissu grossier de l'Orthodoxie des moujiks ! On peut dire que le père Paul a par son exemple ouvert cette voie aujourd'hui et justement pour l'intelligentsia russe à laquelle il appartenait bien sûr historiquement, même s'il était complètement exempt des manies — qu'il combattait — de l'intelligentsia.

En fait, par son ordination, il lui lançait un défi, nullement délibéré bien sûr. Et après le père Paul, d'autres personnalités spirituelles et culturelles empruntèrent la même voie. Elles allaient avec lui et à sa suite consciemment, parfois inconsciemment. Jusqu'alors le sacerdoce en Russie était héréditaire, était l'apanage du sang « lévite », il allait de pair avec un certain profil psychologique, mais dans le père Paul, la culture et la spiritualité se sont rencontrées et en quelque sorte unies comme Athènes et Jérusalem ; et cette union organique est en soi un fait d'importance pour l'histoire de l'Eglise.

Que recherchait le père Paul dans le sacerdoce ? Pas l'appel à être le pasteur et le maître — que bien entendu il ne refusait pas — mais surtout et avant tout se tenir devant l'autel du Seigneur, dans la célébration de la Liturgie eucharistique. Au début, le père Paul voulait — peut-être dans l'abstrait, ou n'était-ce qu'une idée — être affecté dans une paroisse de campagne près de la Trinité Saint Serge, pour pouvoir combiner le sacerdoce avec l'enseignement à l'Académie Ecclésiastique, où lui avait été confiée la chaire de philosophie spirituelle (la routine ici l'emporta sur l'essentiel, le père Paul fut écarté des chaires purement théologiques), mais ensuite il fut affecté à la petite église de la maison de la Croix Rouge à Sergiev Possad, jusqu'en 1918 évidemment, où il fut privé de lieu de célébration fixe. Après cela, il a dû être privé tôt ou tard de la possibilité

d'exercer son sacerdoce. Pourtant la Moscou bolchévique se souvient de lui faisant des conférences en soutane et croix pectorale. Je ne me souviens plus de l'année où il a été ordonné, c'était vers 1910 je crois [4]. Peu avant il s'était marié, chose inattendue pour ses proches. Sa voie ascétique l'avait mené dans un premier temps vers le monachisme, puis l'ascèse monastique se mua en ascèse familiale. Il devint chef de famille, un père attentif et tendre pour ses enfants. La séparation d'avec eux et l'inquiétude sur leur sort a dû être une croix bien lourde dans son exil. Dans son ordination, le père Paul avait franchi l'obstacle qu'était pour nous, en quelque sorte intellectuels revenus à l'Eglise, l'obstacle du césaropapisme, de l'Eglise dépendante de l'Etat. Extraordinairement attaché à sa terre — malgré (ou peut-être à cause de) sa demi-russité par le sang — le père Paul était, ou plutôt voulait être, politiquement aussi, un conservateur, quoique cela s'alliât chez lui avec un sens apocalyptique et eschatologique de la vie « qui n'a pas ici-bas de cité permanente, mais qui recherche celle de l'avenir » (Hé XIII, 14). Alors que tout le pays était en plein délire révolutionnaire et que même les milieux ecclésiastiques secrétaient l'un après l'autre d'éphémères organisations ecclésiales politiques, le père Paul leur demeurait étranger, soit par indifférence aux institutions de la terre, soit parce que la voix de l'éternité sonnait plus fort que les appels du temps. Le mouvement « rénovateur » à l'intérieur du clergé russe, qui se transforma plus tard en l'« Eglise Vivante » n'a jamais trouvé le moindre écho chez le père Paul, qui pourtant souffrait beaucoup de l'inertie de notre vie ecclésiale. Son christianisme n'était nullement « social » et pourtant des courants en ce sens bouillonnaient autour de lui. Mais ce n'était certainement pas par instinct de conservation : cette enveloppe extérieure s'unissait à la flamme ardente d'un esprit tout de feu et pourtant rayonnant d'une paisible lumière. C'est pour cela que le bouleversement des relations entre l'Eglise et l'Etat survenu après la révolution ne l'ébranlait pas.

Il demeurait intérieurement libre par rapport à l'Etat dont il n'avait jamais rien attendu, ni avant la révolution ni après, étranger qu'il était à toute servilité envers la hiérarchie, par le haut ou par le bas. On peut dire sans craindre le paradoxe, que le père Paul a traversé toute notre époque catastrophique comme sans la remarquer spirituellement, comme sans prêter attention à ses apparences révolutionnaires. Cette indifférence se marquait aussi dans la loyauté de sa « soumission à tout pouvoir » même en ce qu'il frappait les prêtres. Mais il ne faudrait pas ignorer pour autant tout son amour de la liberté, capable d'obéir autant que de ne pas se soumettre lorsque l'essentiel était en jeu.

Devenu prêtre et assumant pleinement la responsabilité de toute la discipline canonique et hiérarchique, le père Paul demeurait libre, étranger à l'obéissance aveugle à celle-ci par crainte et non par devoir de conscience, étranger à vouloir en reconnaître une *infallibilitas*. Il demeurait libre également dans sa théologie, toutefois organiquement imprégnée de son engagement ecclésial et nourrie de l'autel. Il n'a pas vécu jusqu'à la

4. Il fut ordonné diacre le 23 et prêtre le 24 avril 1911. — NdT.

persécution directe de la sophiologie, venue plus tard, mais il était naturellement prêt à l'accepter avec toutes ses conséquences.

Lorsque commença la persécution des vénérateurs du nom Divin (les « onomatodoxes ») le père Paul offrit sa force théologique pour venir au secours de ce mouvement infirme théologiquement mais juste mystiquement. Et je pourrais confirmer son intrépidité spirituelle à l'aide de données biographiques. On pourrait employer à son propos l'expression allemande : *nur für schwindelfreie möglich* et il est resté *schwindelfrei* également dans son sacerdoce. Et — cela est typique de lui — on pouvait le rencontrer aussi bien dans la cellule du starets Isidore, chez les Pères du monastère Saint Zossime (Zossimova Poustyne), chez l'Evêque Antoine, à la retraite au monastère du Don, que chez les écrivains et poètes qui formaient alors notre « Florence » moscovite, parfois même dans des maisons où on ne s'attendait pas à le rencontrer, il était un hôte bienvenu et un interlocuteur nocturne. Profondément attaché à l'Eglise et à la liturgie, il était absolument exempt de bigoterie et de « style curé », il savait s'intéresser à fond aux choses. C'est pourquoi il ne pouvait pas véritablement se trouver de place dans le milieu très particulier de l'Académie.

Complètement éloigné du « modernisme » en théologie, qui n'est que du rationalisme, il ne lui était pas étranger dans le sens le meilleur et le plus authentique, il reconnaissait que chaque époque de l'histoire a non seulement le droit d'exister, mais aussi sa vie propre, ses exigences pour être reçue d'une manière créatrice qui fait que sa fidélité à la tradition ne se transforme pas en un conservatisme de stagnation.

Lorsque les académies de théologie furent fermées par le gouvernement soviétique, le père Paul et moi discutâmes activement d'un projet de créer une académie « religieuse et philosophique » avec un programme modifié et élargi, et nous cherchions les moyens matériels pour le mettre en œuvre. Mais à sa façon, la vie se chargea cruellement de répondre à ces projets : pour le père Paul, ce fut l'emprisonnement et la mort en confesseur de la foi ; pour moi, ce fut l'exil à vie. Tels furent les voies et les jugements de la Providence Divine. Mais dans notre entreprise parisienne actuelle rebâtie sur les ruines de la vie russe, on espère voir, sinon totalement, du moins le faible reflet de nos projets moscovites, et dans ce qu'il est convenu d'appeler la « théologie parisienne », trouver des principes qui l'apparentent aux inspirations du père Paul et de sa participation spirituelle à notre entreprise.

Mais on ne peut pleinement s'épanouir et porter du fruit que dans sa terre natale et sous son soleil : arrachée au sol où elle est née, une plante de serre, même si elle pousse, est forcément chétive. Le père Paul avait, chevillé au cœur, le sens de la patrie. Natif du Caucase, il avait trouvé sa terre promise à la Trinité Saint Serge, dont il aimait chaque recoin, chaque plante, l'été et l'hiver, le printemps et l'automne. Je ne peux traduire par des mots ce sentiment de la patrie, de la Russie, grande et puissante dans ses destinées, malgré tous ses péchés, toutes ses chutes, mais aussi dans les épreuves de nation élue, ce sentiment très vif chez le père Paul. Et bien sûr ce n'était pas le fait du hasard s'il n'est pas parti à l'étranger où il aurait pu

faire une carrière scientifique brillante et conquérir une gloire universelle, qui pour lui semblait d'ailleurs ne pas exister. Bien sûr, il savait ce qui pouvait l'attendre, il ne pouvait pas l'ignorer, car le destin de la patrie en parlait trop impitoyablement, du haut en bas, de l'assassinat bestial de la famille impériale jusqu'aux innombrables victimes de la violence du pouvoir. On peut dire que la vie lui a en quelque sorte laissé le choix entre les Solovki et Paris et il a choisi... sa patrie, même si c'était Solovki, il a voulu partager jusqu'au bout le sort de son peuple. Organiquement le père Paul ne pouvait pas, ne voulait pas devenir un émigré au sens d'un arrachement volontaire ou involontaire à sa patrie ; lui-même et son destin, c'est la gloire et la grandeur de la Russie en même temps que son très grand crime.

Un quart de siècle a passé depuis notre séparation, à Moscou, au sortir de l'église après notre dernière concélébration. Et tout ce que je viens de dire n'est que des impressions des deux premières décennies de ce siècle, dès longtemps révolues. Et pourtant je ne me sens pas rester dans l'ignorance à son propos, car les années vécues ensemble m'ont permis de garder gravée dans mon cœur son image. Mais parler de lui sans le voir, sans ressentir sa présence, dépasse toutes les forces.

Pour parler d'un génie qui est en fait un **prodige** de la nature, il faut être soi-même un génie ou au moins avoir la capacité de se l'imaginer, d'entrer par force dans ses sentiments. Espérons qu'il se trouvera des gens pour rassembler les précieux fragments de souvenirs sur lui pendant ce quart de siècle, encore qu'ils seront confrontés à la même difficulté insurmontable : l'œuvre véritable du père Paul, ce n'est pas ses livres, ni ses pensées et ses paroles, mais lui-même, et toute sa vie qui est passée sans retour de ce siècle au siècle à venir. Et seuls ceux qui croient et qui savent que la vie de la création se prolonge outre-tombe et que de là aussi on peut participer à la vie d'ici-bas, ceux-là ont l'espérance chrétienne de le rencontrer dans la patrie éternelle, dans une Russie accessible par l'esprit, dans le siècle à venir, où rien des vraies valeurs ne se perd, mais tout croît et les œuvres du juste l'accompagnent...

Un souvenir, et avec lui la préfiguration des événements et des accomplissements à venir, ne me quittent pas. C'est le portrait de nous deux, peint par notre ami commun Nestérov (lui aussi a quitté cette vie cette année) un soir de mai 1917 dans le jardin du père Paul. Pour l'artiste, ce n'était pas seulement le portrait de deux amis par un troisième, mais une vision spirituelle de l'époque. Pour le peintre, les deux visages exprimaient la même compréhension, mais pour l'un comme vision de l'horreur, pour l'autre comme la paix, la joie des épreuves surmontées. Le peintre lui-même a eu des doutes : fallait-il représenter le **premier** personnage, et il a essayé de refaire le portrait en remplaçant l'horreur par l'idylle et la tragédie par la placidité. Mais il n'a pas manqué de ressentir aussitôt toute la fausseté insupportable de cette substitution et il est revenu à sa première vision. Par contre, il a trouvé tout de suite le visage du père Paul, son évidence artistique et spirituelle qu'il n'avait nul besoin de modifier. C'était la claire vision artistique de deux figures de l'apocalypse russe, de l'une et

de l'autre face de l'existence terrestre, la première dans la lutte et le désarroi (et dans mon cœur c'était à propos du sort de mon ami), la deuxième dans l'accomplissement victorieux que nous contemplons à présent... Il a trouvé son lieu de repos.

Telle est la foi chrétienne, telle est l'espérance chrétienne.

Mais il me semble que le monde est vide sans lui pour ceux qui l'ont connu et aimé, que le monde est devenu triste et ennuyeux et qu'il appelle celui qui est parti.

« Voici qu'apparut à mes yeux — dit le visionnaire de l'Apocalypse — une foule immense, impossible à dénombrer... debout devant le trône et devant l'Agneau,vêtus de robes blanches, des palmes à la main... Ce sont ceux qui sont venus de la grande épreuve... c'est pourquoi ils sont devant le trône de Dieu, Le servant nuit et jour dans Son temple... et Dieu essuiera toute larme de leurs yeux »... (Ap VII, 9-17).

Et nous croyons qu'il est de leur nombre, le prêtre de Dieu Paul, martyr et confesseur du Nom du Christ.

Mars-avril 1943.

LA LAURE DE LA TRINITE SAINT SERGE ET LA RUSSIE *

Venu visiter la Laure de la Trinité-Saint-Serge au XVII[e] siècle, le 11 juin 1655 très exactement, l'archidiacre du patriarche d'Antioche, Paul d'Alep en parle avec le plus grand enthousiasme comme du site le plus merveilleux du monde. L'église de la Trinité, quant à elle, dit-il, est « si merveilleuse qu'on désire ne plus la quitter ». Nous n'avons pas à suspecter la sincérité de son jugement : Paul d'Alep n'écrivait pas à l'usage du public, mais uniquement pour lui-même et ses petits-fils. C'est aujourd'hui seulement que ces notes font partie de notre patrimoine à tous. Il serait aussi bien erroné de repousser ce témoignage en alléguant l'éloquence tout orientale de l'auteur. Sa fantaisie d'Arabe, ou pour mieux dire, son ardente sensibilité, pouvait bien être susceptible de recueillir autour d'elle plus d'impressions esthétiques que la sensibilité émoussée et embrumée des habitants du Nord, il n'en devait pas moins soumettre tout ce qu'il observait à une seule et même échelle de valeurs. Or, la Laure occupe dans son œuvre une place exceptionnelle. Telle est d'ailleurs la réalité. Involontairement, chacun revit par lui-même ce témoignage de Paul d'Alep, en séjournant un tant soit peu auprès de cette « Demeure de la Très-Sainte Trinité », comme l'ont appelée nos chroniqueurs. Lors d'une visite touristique de la Laure, un regard pressé voit se dérouler devant lui une riche série de tableaux, moins impressionnants par leur quantité que par leur rare qualité. Il est cependant un charme bien plus subtil de la Laure : il s'impose de jour en jour, à mesure que l'on pénètre ce monde clos. Ce charme, à la chaleur des souvenirs confus de l'enfance, apparente l'âme à la Laure. Tout autre lieu désormais lui devient étranger, tandis que la Laure se fait sa véritable patrie, une patrie qui rappelle ses fils aussitôt qu'ils s'en éloignent. Et en effet, au loin, les impressions les plus riches deviennent bientôt tristes et vides, quand se fait sentir l'attrait pour la Demeure de saint Serge. Le caractère irrésistible de ce charme tient à sa nature profondément

* Ce texte, fort longtemps introuvable, fut republié dans l'émigration russe, d'abord dans *Vestnik R(S) Kh D*, n° 117 (1976, n° 1) puis dans *Continent*.

A l'occasion du 650[e] anniversaire de la Laure, l'article fut republié « avec certaines coupures », dans les numéros de février et mars 1988 du *Žurnal Moskovskoj Patriarchii*, augmenté de notes explicatives très riches que nous traduisons ici. Nous signalons aussi entre crochets carrés [...] les coupures pratiquées en Union Soviétique, en raison de leur intérêt. La traduction française de Daniel Struve, parue anonymement dans le *Messager Orthodoxe* N° 84 (1979, n° 4) a été relue, et les notes de V. Kozlova traduites, par Françoise Lhoest.

organique. Ce qu'on y découvre n'est pas seulement esthétique, c'est aussi le sens de l'histoire, le contact avec l'âme du peuple, la perception globale de l'Etat russe [1], et une pensée obscure mais inéluctable : [c'est là dans ce monastère que d'une manière inexplicable se constitue ce qu'il convient d'appeler l'opinion publique au sens le plus haut de ce mot, c'est là que se prononcent les verdicts de l'histoire, c'est là que se jugent publiquement et sans appel tous les aspects de la vie de la Russie]. Cette unité vivante et multiple de la Laure, microcosme et micro-histoire, sorte de résumé de l'être de notre patrie, lui confère son caractère nouménal [2]. Ici, plus que partout ailleurs, on sent battre le pouls de l'histoire de la Russie, [ici se rassemble le plus grand nombre de ses extrémités nerveuses, sensibles et motrices]. Ici la Russie se ressent comme un tout.

Un portrait artistique a, pour ainsi dire, infiniment plus de corps qu'une photographie, car il condense les diverses et multiples impressions que laisse un visage, alors que la photographie ne les saisit qu'au hasard et sans ordre. Ainsi la Laure apparaît comme le portrait artistique de la Russie dans son ensemble, et tout autre site en comparaison rien d'autre qu'une photographie. En ce sens, on peut dire que la Laure est bien la réalisation ou la manifestation de l'idée russe [3], son entéléchie, pour parler comme Aristote [4]. Ainsi s'explique l'attrait mystérieux qu'elle exerce. Ce n'est qu'ici, en ce centre nouménal de la Russie, qu'on vit dans la capitale de la culture russe, [tout le reste n'étant que confins et province. Ce n'est qu'ici, je répète, que les poumons trouvent leur pleine respiration spirituelle, que l'estomac peut être satisfait par une nourriture culturelle mesurée et de

1. *La perception globale de l'Etat russe* (c'est Florensky qui souligne. — Ndlr). Cette idée fait écho à une pensée fondamentale du fameux exposé de professeur V.O. Klutchevsky à l'occasion du cinquième centenaire de la mort de saint Serge, exposé prononcé à l'Académie Ecclésiastique de Moscou en 1892, et intitulé : « L'importance de saint Serge pour le peuple et l'Etat russes » ; Klutchevsky indiquait que l'idée même du « rassemblement » de la terre russe se basait sur le fondement inébranlable de la spiritualité et de la morale, que saint Serge avait ancré dans la vie russe avec ses grands contemporains : le saint métropolite Alexis de Moscou et saint Stéphane de Perm. « ...La hiérarchie ecclésiastique avait béni par son initiative deux buts populaires dont la réalisation avait servi de fondement à l'existence politique autonome de notre peuple : c'est la concentration du pouvoir de l'Etat, fractionné dynastiquement, dans les mains de la maison princière de Moscou, et le ralliement des allogènes est-européens et asiates à l'Eglise russe et au peuple russe, par le moyen de la prédication chrétienne ». [1, p. 205].

2. *L'unité de la Laure lui confère son caractère nouménal.* Le terme platonicien de « noumène » qui signifie le prototype accessible à l'entendement, éternel et parfait, de la chose. Le père Paul Florensky utilise ce terme platonicien conformément à la tradition patristique au sens de « spirituel » « visible spirituellement », c'est-à-dire appartenant au monde d'en-haut, prototype En-Haut du monde d'ici-bas, terrestre.

3. *La Laure est la manifestation de l'idée russe* ; l'idée russe est un terme employé pour la première fois par Dostoïevsky dans son essai : « La conception utopique de l'histoire » [2, p. 46-47]. Dostoïevsky a défini l'« idée russe » comme « une application active de notre trésor, de notre Orthodoxie, au service de toute l'humanité » [ibid., p. 47]. Ce terme a été intégré dans le vocabulaire courant de la philosophie russe grâce à Vladimir Soloviov (*L'Idée Russe*, 1888) et à Vassili Rozanov (Autour de « L'Idée russe », 1911).

4. *Entéléchie, pour parler comme Aristote...* Entéléchie, (du grec : la réalité) est un terme forgé par Aristote au IX[e] livre de sa *Métaphysique* [3] et qui signifie l'état final, parfait, de la chose en devenir et en développement, correspondant à la découverte de toutes les possibilités de développement potentiellement contenues en elle.

qualité]. En s'éloignant de ce point d'équilibre de la vie russe, de ce point d'appui et de rencontre de ses diverses forces, on perd cet équilibre, le développement harmonieux de la personne tombe alors sous la menace de la spécialisation et de la technique. Je ne suis plus loin du mot qui caractérise cette région toute imprégnée de l'énergie spirituelle de saint Serge, de ce mot qui n'arrive toujours pas à trouver son expression. Ce mot est : *antiquité*. Qui pénètre ce noyau de la Russie, unique héritière légitime de Byzance, et, par son intermédiaire mais tout aussi immédiatement de l'antique Hellade [5], qui pénètre ce noyau dis-je, là, auprès de cette Laure, la pensée suivante le traverse inlassablement : des échos se font entendre aux tréfonds les plus secrets de la culture, entre ce qu'il voit devant lui et l'antiquité hellénique. Il ne s'agit pas d'une imitation extérieure et donc superficielle et inessentielle de l'antiquité, ni même d'influence historique, mais de l'esprit même de la culture, de son atmosphère musicale, semblables à un trait familial, consistant parfois en d'infimes particularités, telles que l'intonation ou le timbre de voix, qui se remarquent chez les membres de la famille en l'absence même d'une ressemblance extérieure frappante. Et si effectivement toute la Russie dans sa forme métaphysique s'apparente à l'hellénisme, le fondateur spirituel de la Russie de Moscou [6], lui, réalisa personnellement l'harmonie réellement parfaite de la personne hellénique et construisit, en vrai artiste, le profil du caractère spirituel de la Russie. Ainsi lui-même, par rapport à cette Laure, ou plutôt au domaine entier de la culture qu'il imprègne de fond en comble, apparaît-il comme le portrait du portrait, comme l'expression la plus pure de cette essence spirituelle prise comme un tout. — Je reviens à cette image. — Si la Demeure de saint Serge est comme le visage de la Russie, dû à la maîtrise d'un très grand art, son fondateur est, à son tour, l'archétype de cette image, sa première manifestation pour parler comme Goethe, ou, pour recourir à notre propre terminologie, sa « face » (lik), la face de son visage [7], car par le terme « face » nous entendons la manifestation dans

5. *La Russie, ...héritière légitime de l'antique Hellade* — L'idée d'un héritage « légitime » par la Russie, non seulement des trésors théologiques et spirituels de Byzance, mais aussi des trésors de la pensée, des trésors philosophiques de la Grèce Antique (cette idée fait écho, par exemple, aux résultats des recherches de V.N. Peretts [4], voir aussi [4a], contraste avec leur « accaparement illégitime » pa la Renaissance italienne ; c'est là une des pensées favorites du père Paul Florensky. Plus loin il développe cette pensée en parlant de la similarité de ce « trait familial » dans la descendance par le sang : la Rous', à la différence des imitateurs de l'extérieur : de la Renaissance Italienne au classicisme français tardif ; il s'agit essentiellement de l'« harmonie hellénique » spirituelle, qui a toujours fait partie intégrante du profil spirituel des Russes.

6. *Le fondateur spirituel de la Russie de Moscou.* Ici comme plus loin, Florensky distingue nettement les étapes kiévienne et moscovite dans la formation spirituelle de la Rous' et en qualité de « fondateurs spirituels » il nomme saint Cyrille égal-aux-Apôtres (dans le monde : Constantin le Philosophe) et saint Serge, respectivement.

7. *Sa face, la face de son visage* — ici Florensky recourt à son procédé favori de juxtaposition des concepts de « lik » (face) et de « litso » (visage) (voir aussi : L'Iconostase [5, p. 92-95] § 24-27, dans ce volume, p. 000. Si le concept de « lik » dans la conception philosophique de Florensky remonte au concept platonicien d'« idée », de prototype nouménal, insécable et contemplé comme un tout et parfait, par contre le concept de « litso » remonte au concept aristotélicien de la forme ou de l'« essence de l'être », qui peut être défini

toute la pureté de la forme spirituelle [8], une fois dégagée de toutes les couches et les enveloppes déposées par le temps, de toute l'écale, de tout ce qui, à demi-mort, masquait ses lignes savantes et pures. La conscience de l'Eglise, non pas celle, médiocre, que véhiculent les manuels de théologie, mais la conscience de soi spirituelle et la conciliarité du peuple [9], vivantes dans la continuité du rassemblement et de l'expérience conciliaire, ont toujours reconnu et reconnaissent en la Demeure de la Vivifiante Trinité, le cœur de la Russie, — et en l'architecte de cette Demeure, saint Serge de Radonège, « le gardien et le patron privilégié du Royaume de Russie », selon les mots des tsars Ivan et Pierre Alexéiévitch en 1689 [10], plus exactement — l'Ange gardien de la Russie.

Il ne s'agit pas de l'importance historique de saint Serge comparée à celle des autres saints, mais des liens particuliers et créateurs qu'il entretient avec l'âme du peuple russe. Quand je parle de mon père comme d'un homme d'une importance exceptionnelle pour moi, je ne pose même pas le problème de sa valeur comparée à celle des autres pères. Il n'en reste pas moins mon père, lui et non un autre, et dans ce retour sur soi, je lui attache inévitablement une attention privilégiée. De même dans nos efforts pour appréhender et comprendre l'âme de la Russie, nous devons concentrer notre attention sur saint Serge, cet ange de la Russie. Or la pensée populaire et ecclésiale sur les anges gardiens est très proche des concepts philosophiques tels l'idée de Platon [11], la forme ou plutôt l'entéléchie [12]

et décrit comme un tout composé de parties. C'est cela qui lui permet de parler de la « face du visage », c'est-à-dire du prototype de l'image. Du reste la « face » n'est accessible qu'à la pure contemplation spirituelle ; le « visage », lui, est accessible à l'analyse et à la comparaison par l'étude des différents traits du visage. Plus tard, dans le système philosophique et religieux de Florensky, la face appartient à l'éternité tandis que le visage appartient au temps, c'est pourquoi il est susceptible de changements et même de destruction.

8. *La manifestation de la forme spirituelle* — le terme de « forme » est employé assurément dans le sens d'une catégorie d'Aristote (elle est l'« essence de l'être » — voir supra) ; les « formes pures » de la contemplation selon Aristote s'entrecroisent, dans la conception de Florensky, avec les « idées » selon Platon (voir [6]).

9. *Dans la conscience de l'Eglise dans la conscience de soi spirituelle et la conciliarité du peuple* — le terme de « conciliaire » et l'essence de l'Eglise Orthodoxe comme conciliarité est un concept développé par Khomiakov (1804-1860), le remarquable philosophe religieux russe ; la « sobornost' » a été définie succintement par Khomiakov comme « la liberté dans l'unité et l'unité dans la liberté » ; l'esprit de la « sobornost' », selon Khomiakov, s'exprime le mieux dans l'ecphonèse liturgique : « Aimons-nous les uns les autres, afin que dans un même esprit nous proclamions : Le Père, le Fils et le Saint Esprit », autrement dit, la « sobornost' » est comprise comme l'unanimité dans l'amour mutuel et libre des membres de l'Eglise.

10. *Les tsars Ivan et Pierre Alexéiévitch, en 1689* — Cette année-là, Pierre le Grand, âgé de 17 ans, s'enfuit de Moscou à la Trinité Saint Serge, ayant reçu de (fausses) informations selon lesquelles sa sœur, la régente Sophie (1682-1689) tentait de soulever les streltsy (arquebusiers) pour lui barrer définitivement le chemin du trône. Mais dès qu'on apprit à Moscou que Pierre était à la Trinité Saint Serge, les régiments de streltsy, un à un, passèrent du côté de Pierre, et sans attendre son retour à Moscou, vinrent lui apporter le témoignage de leur soumission à la Trinité Saint Serge, justement. Pierre et ses partisans virent dans la victoire, rapide et sans effusion de sang, l'aide de la grâce de saint Serge.

11. *L'idée de Platon* — Dans la philosophie platonicienne, l'« idée » signifie littéralement « ce qui est contemplé », le prototype, physiquement invisible, nouménal (c'est-à-dire accessible à la « vision spirituelle ») de la chose visible.

12. *L'entéléchie d'Aristote* — Dans le système philosophique d'Aristote, l'entéléchie est le

d'Aristote, tel le concept tardif — tout altéré qu'il soit — d'idéal, comme être supra-empirique, supra-terrestre et spirituel, qu'il convient de réaliser, au prix de l'effort créateur et artistique de toute une vie pour transformer ainsi cette vie en culture. Pour comprendre la Russie, il faut comprendre la Laure. Pour pénétrer le sens de la Laure, il faut examiner d'un regard attentif son fondateur, « saint Serge, le merveilleux starets », saint déjà du temps même de sa vie, comme en témoignent ses contemporains.

II

L'époque de saint Serge, époque de formation de la Russie Moscovite, correspond à l'une des plus grandes catastrophes culturelles. Je veux parler de la chute de Byzance, car saint Serge naquit environ cent cinquante ans et mourut environ soixante ans avant la chute définitive de Constantinople. Mais avant de s'éteindre, le flambeau brûle plus fort. Avant sa chute, le Moyen-Age byzantin connaît une floraison particulièrement éclatante, réaffirmant son idée, avant de mourir, avec une lucidité accrue. Le XIV[e] siècle est marqué par ce qu'on appelle la Troisième Renaissance de Byzance, sous le règne des Paléologues. Toutes les forces spirituelles de l'empire romain d'Orient se réveillent alors : spéculation philosophique, poésie, arts plastiques. La Russie ancienne allume directement la flamme de sa culture au feu sacré de Byzance, et reçoit de main en main son héritage le plus précieux : le feu prométhéen de l'Hellade [13]. Saint Serge, tel un œil qui perçoit, rassemble en un foyer les acquis culturels du Moyen-Age grec [14]. Ce qui s'était dispersé, puis morcelé à Byzance, en y amenant la mort de la culture, se réunit à nouveau d'une manière créatrice et vivante dans le cœur d'un peuple jeune et plein de vie, par l'éblouissante apparition d'un homme. De là, de saint Serge, comme à partir d'un nouveau centre d'unité, s'échappent les flots les plus variés d'une culture qui va abreuver le peuple russe et s'accomplir en lui d'une manière originale.

Si nous scrutons l'histoire de la Russie, le tissu même dont est faite sa

terme qui désigne l'état final et parfait de la chose, correspondant à la découverte de toutes les possibilités qu'elle recèle ; cette découverte peut se réaliser comme développement dans le temps ou extra-temporel, manifestation accessible à la contemplation de l'intellect de ce qui préexiste dans la chose donnée avant que ce ne soit manifesté (voir note 4).

13. *Le feu prométhéen de l'Hellade* — Il s'agit du mythe antique de Prométhée, transformé par le grand dramaturge de l'Antiquité, Eschyle, (Ve s. avant Jésus-Christ), en l'idée tragique du titan apportant la culture à l'humanité malgré la volonté des cieux ; dans la tragédie d'Eschyle, l'accent est mis sur l'apport à la vie de l'homme des principes d'une grande édification culturelle, bien qu'au détriment de la perfection spirituelle. (Prométhée enlève aux hommes le don de vision et de prophétie et leur donne en échange des « espoirs aveugles », ce pour quoi Eschyle lui-même, en la personne du chœur, condamne Prométhée).

14. *Les acquis culturels du Moyen-Age grec* — Florensky parle ici des deux cultures (en un certain sens en les opposant) : la culture spirituelle et la culture matérielle. De la culture spirituelle : les fruits de la grande expérience spirituelle hésychaste, il sera question dans la II[e] partie.

culture, nous ne trouverons aucun fil qui ne conduise à ce nœud originel. L'idée morale, l'idée d'Etat, la peinture, l'architecture, la littérature, l'école russe, [la science russe], toutes ces grandes lignes de la culture russe convergent vers notre saint. En sa personne, le peuple russe a pris conscience de lui-même, de la place qui était la sienne dans l'histoire et la culture, de sa tâche culturelle. C'est alors seulement qu'il s'est acquis le droit à l'indépendance [15]. A un an de la victoire définitive, la bataille de Koulikovo, inspirée et préparée par la Laure de la Trinité, marqua l'éveil de la Russie en tant que nation historique. Avec saint Serge — *incipit historia*. Examinons cependant de plus près quelle forme prit la réunion de tous ces fils et ces problèmes de culture dont saint Serge hérita de l'agonisante Byzance. On ne peut tout de même pas voir en saint Serge un savant universel, réunissant en lui tous les aspects si variés de la culture byzantine. Bien sûr que non. Mais il fut en contact avec le sommet le plus lumineux du Moyen-Age grec, là où se réunissaient tous les pétales de feu de cette culture pour constituer la flamme à laquelle il embrasa son esprit. Ce sommet était l'idée métaphysique et religieuse de Byzance qui brillait alors d'un feu redoublé. Naturellement, pour qui ne sait apprécier leur portée historique et culturelle, les querelles métaphysiques et religieuses de Byzance ne recouvrent qu'intrigues de clercs et de courtisans et pédantisme théologique. Une réflexion attentive sur les controverses dogmatiques de cette époque [16] permet au contraire de voir avec évidence l'importance inestimable de leur enjeu tant philosophique que socio-culturel, enjeu qui trouve son expression symbolique dans la formulation des dogmes. Les querelles soulevées par ces formules ne furent nullement des querelles d'écoles autour de vaines nuances de la pensée abstraite, mais bien plutôt la plus profonde des analyses des conditions de l'existence même de la culture, une lutte implacable et sans fin pour l'unité et l'existence de la culture. En effet, si l'on envisage des points de vue historique et culturel ce qu'on

15. *Le peuple russe a acquis le droit historique à l'indépendance* — L'idée de l'importance de saint Serge pour l'Etat russe et en premier lieu pour la libération de la Rous' du joug tatare est commune à toute la science historique russe, et celle de l'histoire ecclésiastique. Elle a été le plus nettement et précisément exprimée dans l'exposé de l'historien V.O. Klutchevsky : « L'importance de saint Serge pour le peuple et l'Etat russe », lors de la séance solennelle de l'Académie Ecclésiastique de Moscou en 1892, commémorant le cinquième centenaire de la mort de saint Serge ([I], p. 206-211).

16. *Les controverses dogmatiques de cette époque* — Il s'agit des controverses entre les hésychastes (autrement dit les palamites, disciples de saint Grégoire Palamas) et les humanistes (ou barlaamites qui suivaient Barlaam le Calabrais) [9] c'est-à-dire entre les porteurs d'un principe de vie particulier, religieux et mystique (avec pour but l'acquisition du Saint-Esprit et l'illumination par la lumière du Thabor), d'une part, et les porteurs d'un principe rationnaliste, non pénétré par une expérience religieuse bénéfique, de l'autre. Cette querelle se termina au concile de Constantinople en 1341 par la victoire des hésychastes. La formulation exacte de la proposition présentée par les hésychastes athonites au concile est la suivante : « Dieu donne la grâce divinisante qui, étant incréée et toujours existante dans le Dieu toujours existant, [d'avant les siècles] est la lumière essentielle manifestée aux hommes saints » [10, p. 18]. Mais le principe religieux et mystique qui s'est exprimé le plus pleinement dans la doctrine hésychaste de la lumière incréée du Thabor, a triomphé dans l'Eglise Orthodoxe plus tard, en 1368, définitivement, c'est-à-dire précisément au moment de la formation et de l'affermissement spirituel du monastère de saint Serge (cf. note 28).

appelle les hérésies, elles apparaissent, essentiellement, comme des tentatives de saper les fondements de la culture antique, de l'atteindre dans son intégrité pour la détruire de fond en comble. Du point de vue théologique, toutes les querelles dogmatiques du premier siècle à nos jours se réduisent à deux questions : le problème trinitaire et celui de l'Incarnation. L'enjeu de ces deux champs de controverses était, pour le premier, la sauvegarde de l'absolu divin, pour le second, celle de l'absolue valeur spirituelle du monde. Pour avoir insisté avec la même énergie sur ces deux exigences, le Christianisme représente historiquement l'abolition du mur qui séparait un judaïsme exclusivement monothéiste et transcendant au monde [17] et un paganisme exclusivement panthéiste et immanent [18], en tant que deux principes opposés de culture. Or, la notion même de culture présuppose, à la fois, une valeur à incarner, qui subsiste en elle-même, sans se mélanger avec la vie [19], — et la possibilité même de cette incarnation, qui est le caractère plastique de la vie et vaut par son attente de la valeur, telle l'argile [20] docile aux doigts du potier.

> « ...D'elle-même, dans mes doigts, l'argile revêtait
> l'aspect fidèle de mes fils... », [21]

ainsi témoigne de l'expérience de la création, par la bouche de Prométhée, un profond connaisseur de la création artistique. Si donc il n'est pas de valeur absolue, il n'y a rien non plus à incarner, et par voie de conséquence, la notion même de culture est impossible. Si la vie comme milieu est

17. *Un judaïsme exclusivement monothéiste et transcendant au monde* — Il s'agit du caractère de connaissance de Dieu (ou plutôt de ressentir Dieu) dans le Judaïsme, selon lequel la nature Divine est à dessein cachée à la vision spirituelle de l'homme ; selon une juste définition de Vladimir Lossky : dans le cadre de l'Ancien Testament « Il Se manifeste uniquement à travers Son autorité ; Son nom même est imprononçable » et c'est bien pour cela que « la "Théologie" au sens propre, telle que l'entendent les Pères, demeure fermée à Israël », c'est pourquoi « de l'homme ne viennent que l'obscurité de l'obéissance et de la foi » [12] cf [13], pp. 186-189 à la différence de la *lumière* bienfaisante de la connaissance de Dieu dans la révélation de la Très Sainte Trinité.

18. *Un paganisme exclusivement panthéiste et immanent* — Les systèmes philosophiques développés de l'Antiquité (et surtout la philosophie de Platon et des néo-platoniciens) n'acceptent pas le polythéisme naïf (de type homérique), mais affirment l'Un absolu, le principe impersonnel de tout ce qui existe. Mais cet Un comme « tout en tous » (selon la formule du dernier grand philosophe de l'Antiquité, Proclus (412-485) [14, § 103] intégrant aussi le cosmos visible, se dissout immanquablement en lui et devient connaturel (immanent) au monde, comme le « bien » impersonnel, une sorte de matière de tout ce qui est [14 § 113].

19. *Une valeur à incarner, qui subsiste en elle-même, sans se mélanger avec la vie* — Il s'agit du monde d'en-haut, céleste, transcendant par rapport au monde terrestre, visible.

20. *Le caractère plastique de la vie, ...telle l'argile...* — allusion à la corrélation aristotélicienne (et également scolastique) entre la « matière » et la « forme » ; le prototype en-haut, de ce qui est joue le rôle de la forme (« ce qui est incarné »), tandis que le monde d'en-bas sert de matière « incarnante » pour les images visibles de l'en-haut.

21. *...D'elle-même, dans mes doigts, l'argile...* Florensky cite de mémoire la tragédie de Viatcheslav Ivanov (1866-1949) *Prométhée*. Le texte exact dit : « *D'elle-même, dans mes doigts, l'argile revêtait l'aspect harmonieux de mes enfants* » [15, p. 14]. Viatcheslav Ivanov est, dit plus loin Florensky : « un profond connaisseur de la création artistique ».

étrangère au divin [22], elle est incapable de recevoir et d'incarner une forme créatrice, elle reste laissée à elle-même, en dehors de la culture et, encore une fois, cette notion devient impossible. Or les attaques contre elle n'ont jamais cessé, qu'elles vinssent de l'un ou de l'autre côté, celui de l'unilatéral paganisme, ou celui de l'unilatéral judaïsme. La défense de la culture et de ses fondements par la conscience universelle et conciliaire [23], a toujours pris l'aspect d'une lutte pour ces deux principes complémentaires et également indispensables de la culture. Suivant la nature de l'attaque, la défense elle aussi empruntait la forme schématique de slogans, formules dogmatiques et scolastiques au goût d'un spectateur occasionnel de l'histoire, mais pleins de sève, de vie et d'une importance insigne pour la culture toute entière, quand on les replace dans leur contexte culturel. Ces deux principes de la culture, qui sont aussi les deux pôles de la dogmatique, se confirment et s'explicitent l'un l'autre et constituent le fondement et la trame qui tissent l'étoffe de la culture russe. Ainsi, la Russie de Kiev, période de constitution du peuple, de l'élaboration des tissus mêmes de son essence, est dominée par l'idée de la réceptivité du monde au divin ; tandis que dans la Russie de Moscou et de Saint-Pétersbourg, siècle de formation du peuple en un Etat, s'impose plus particulièrement la seconde idée, celle d'un Principe de valeur incarné mais transcendant. La féminine réceptivité de la vie dans la Russie de Kiev a pour symbole dogmatique et artistique Sophia-Sagesse — l'Artiste céleste [24]. La virile mise en ordre de la vie de la Russie de Moscou et de Saint-Pétersbourg se cristallise dans le symbole artistique et dogmatique de la Très-Sainte-Trinité. Les pères fondateurs respectifs de ces deux principales étapes de l'histoire de la Russie, celle de Kiev et celle de Moscou, sont en même temps les plus grands promoteurs des deux idées principales de l'esprit russe.

22. *Si la vie est étrangère au divin* — Florensky indique à la fois les dangers, d'une part de l'« humanisme » (il reconnaît l'autonomie de la culture) et d'autre part, de ce qu'on appelle l'« ascétisme mauvais » qui nie, sous l'apparence du « matérialisme dans l'Eglise », la possibilité même d'une édification culturelle en Dieu et l'élargissement de la vie bienfaisante de l'Eglise à tout le domaine de l'activité humaine (à ce propos, voir [16]. Cette deuxième tendance était manifeste dans la Société Religieuse et Philosophique en 1901-1903, à laquelle Florensky était directement lié, et qui trouva sa pleine expression dans l'essai de Rozanov : « Sur le Très Doux Jésus et les fruits amers du monde » [17].

23. *La défense de la culture... par la conscience universelle et conciliaire...* — l'une des conceptions culturologiques les plus fondamentales du père Paul Florensky est que l'édifice « culturocentrique » de la culture, non seulement emprunte à l'Eglise son principe, mais a dans l'Eglise son but, la couronne de son développement. On trouve cette idée chez les Slavophiles, (particulièrement chez Khomiakov), mais chez Florensky elle est entièrement développée et achevée. La source slavophile de cette idée a été notée par Rozanov [18, p. 451].

24. *Symbole... La Sophia-Sagesse, l'Artiste Céleste* — c'est une allusion à l'un des thèmes principaux de la sophiologie du père Paul Florensky ; sous l'influence d'un platonisme modéré il distingue la Sagesse comme réceptacle des prototypes, créés par Dieu, du monde créé, proches par nature des idées platoniciennes ; c'est dans cet esprit que sont comprises ces paroles du livre des Proverbes de Salomon : « Le Seigneur m'a créée au début de Ses desseins, avant Ses œuvres les plus anciennes ; j'étais à Ses côtés comme le maître d'œuvre, faisant Ses délices jour après jour, m'ébattant tout le temps en Sa présence » (Prov. VIII, 22-30).

III

Ils furent les premiers à discerner en d'autres mondes les archétypes des réalités qui déterminent l'esprit de la culture russe. Non pas seulement d'ailleurs celui de la science théologique, ou d'une culture exclusivement ecclésiale, en interprétant faussement ce mot comme synonyme de « cléricale » ; mais de toutes les dimensions de la culture russe, dans son intégrité et ses manifestations tant générales que particulières, ecclésiale [25] en ce qu'elle réunit la totalité du peuple. Ainsi, Saint Cyrille, « égal-aux-Apôtres », put contempler Sophia-la Sagesse [26], lors d'un songe mystérieux, dans une vision d'enfant, à l'âge où l'âme sans tache est entièrement déterminée par l'Archétype du monde céleste qui lui est manifesté. Il vit la divine réceptivité du monde sous l'aspect d'une Vierge royale d'une extraordinaire beauté. Il la prit pour fiancée parmi la multitude des autres vierges et, sa vie durant, conserva avec soin et piété ce symbole, en fidèle chevalier de la Vierge Céleste. Ce symbole devint l'essence de la Russie naissante qui devait profiter des largesses royales de la culture byzantine.

Le sujet le plus ancien de l'iconographie russe, celui de l'icône de la Sophia, Sagesse de Dieu, Vierge royale, ailée, à la face de feu, brûlante d'éros pour le ciel, trouve son origine dans le premier père fondateur de la culture russe, Cyrille. Sans doute faut-il penser que la composition même de cette icône à l'origine historique si mystérieuse (je parle du type ancien, dit de Novgorod) est due à Cyrille [27]. Autour de cette figure céleste se constituent Novgorod et la Russie de Kiev. N'oublions pas que la langue

25. *La culture russe, ...ecclésiale... qui réunit la totalité du peuple* — Il s'agit de l'idée théologique fondamentale de l'ecclésiologie orthodoxe : l'Eglise comme assemblée, unanime et inspirée par l'amour, de l'humanité orthodoxe est plus que l'assemblée du clergé ; cette confession de l'Eglise a été fixée au milieu du XIX[e] siècle dans le concept de « sobornost », dans les travaux théologiques d'Alexis Khomiakov. [19]

26. *Cyrille « égal-aux-Apôtres » put contempler la Sophia* — Cyrille (dans le monde Constantin le Philosophe) eut dans son enfance une vision. Agé de sept ans, il vit en rêve qu'on lui proposait de se choisir une épouse parmi de nombreuses jeunes filles ; le nom de son élue était Sophie (« La Sagesse »). Ses parents interprétèrent le rêve comme l'union future de leur fils avec la Sagesse [20, p. 4 ; 20 a].

27. *La composition de l'icône de la Sophia est due à Cyrille* — Sur l'époque et les circonstances qui virent naître dans l'iconographie de Novgorod l'icône de sainte Sophie (la plus ancienne, dit Florensky), les historiens de l'art sacré ne s'accordent pas toujours [21, 22]. Mais malgré leurs désaccords sur l'époque, ils conviennent que cette icône est une représentation *allégorique* de l'*idée* de la Sainte Sagesse, la Sagesse de Dieu. [22, p. 74, cf. 21, p. 3-4]. G.D. Filimonov note aussi une personnification de la Sagesse-Sophia et de la Prophétie-Prophetia dans les images grecques du X[e] siècle et la source semi-antique de cette personnification, qui remonte au début du IV[e] siècle [21 p. 4]. Sur l'iconographie de la première icône supposée de sainte Sophie, qui, selon Florensky, remonte directement à saint Cyrille, aucun renseignement n'est conservé. Pour ce qui est de l'iconographie de l'icône novgorodienne de sainte Sophie, la plupart des auteurs contemporains [23, 23 a] pensent qu'elle n'est pas antérieure au XV[e] siècle ; apparemment vers le milieu du XVI[e] siècle, cette iconographie n'était pas encore ancrée dans la conscience ecclésiale orthodoxe russe, ce qui fait qu'elle provoquait des doutes et même des plaintes [23, p. 64-66]. Il n'y a pas de données permettant de faire remonter cette iconographie à la vision de saint Cyrille-égal-aux-Apôtres, ou de lui attribuer cette création.

même de nos premiers écrits, et en même temps notre ancienne littérature, tout imprégnée dans sa forme comme dans son contenu par le plus noble des langages — le grec, furent forgées, je dis bien forgées, dans la masse malléable d'une langue inculte par Cyrille, l'ami de Sophia, surnommé le Philosophe ; que c'est auprès du temple de Sophia, auprès de tous nos antiques temples dédiés à Sophia que se met en place la civilisation chevaleresque de la Russie médiévale de Kiev. Mais voici qu'après l'assimilation confiante de l'hellénisme, après la mise en forme par l'extérieur de la féminine réceptivité du peuple russe, viennent l'ère d'une virile prise de conscience et de l'auto-détermination spirituelle, la fondation de l'Etat et d'un mode de vie stable, la maturité des capacités créatrices dans le domaine des arts et des sciences, les progrès économiques et ceux de la vie quotidienne. Une nouvelle vision de l'archétype céleste est alors accordée au peuple russe en la personne de son second père fondateur — saint Serge. Là aussi, la figure céleste se forme dans son âme dès son enfance, plus tôt cette fois-ci, s'il faut en croire sa *Vie* : dès le sein de sa mère. Nous n'irons pas réfuter ou défendre le récit qui raconte comment l'enfant Barthélémy adressa un triple salut à la Très Sainte Trinité. L'important ici est la conscience populaire qui veut dire par là : voyez comme l'Archétype céleste a profondément déterminé l'esprit du Saint, qui s'est donné à lui et l'a assimilé dès le sein de sa mère. Cet Archétype était la révélation du caractère absolu de la Très Sainte Trinité, que la pensée ecclésiale byzantine, dans ce qu'on appelle la controverse palamite [28] et les questions sur « la grâce commune de la Très Sainte Trinité », avait porté au degré limite d'élucidation et d'explication. Ces questions intéressaient vivement saint Serge qui pour s'en informer, envoya à Constantinople un représentant accrédité. Ayant alors prononcé son dernier mot, Byzance avait rempli sa mission et n'avait plus rien à faire. Une ère nouvelle commençait dans l'histoire, qui allait incarner cette dernière parole dans la culture, et la mission culturelle passait à un autre peuple qui avait déjà

28. *Ce qu'on appelle la controverse palamite* — Les années 1341 à 1368 furent une période d'énorme tension spirituelle et théologique, vécue par l'Eglise Orthodoxe et victorieusement conclue au Concile de 1368. Vers 1340 l'higoumène Barlaam le Calabrais condamna catégoriquement la pratique de prière des moines hésychastes de l'Athos (hésychaste vient du grec hésychia : silence). L'objet principal de la controverse concernait la nature incréée de la lumière du Thabor et la possibilité de la voir avec des yeux physiques, les yeux d'une créature ; cette question à son tour butait sur le problème de l'Essence de Dieu et des énergies divines. Le principal adversaire de Barlaam et défenseur de l'authenticité du labeur spirituel des moines de l'Athos fut saint Grégoire Palamas. Barlaam fut confondu au concile de Constantinople en 1341, il se retira en Italie et passa bientôt au catholicisme. Mais le courant rationaliste au sein de l'Eglise Orthodoxe elle-même (c'est pourquoi Barlaam se trouva nombre de partisans) servait de terrain favorable pour la continuation de la controverse. Pour la lutte contre cette nouvelle hérésie, de nouveaux conciles furent convoqués en 1347, 1351, 1352, 1368. Au concile de 1352 fut adoptée et exposée dogmatiquement une confession de l'Eglise disant que : « La lumière divine n'est ni l'Essence de Dieu, ni une créature, mais la grâce incréée et la brillance et l'énergie, provenant toujours de l'essence même de Dieu » [9, p. 155-156]. Plus loin on définit que : « l'Essence de Dieu ne peut être communiquée » aux hommes (c'est-à-dire à des créatures), « mais il est propre à la grâce et aux énergies de pouvoir être communiquées » [9, p. 156].

assimilé la vertu de la réceptivité et était donc en mesure d'incarner en lui l'archétype céleste. L'Empire byzantin dégénérait, tandis que dans les marais de la Russie apparaissait l'Etat russe. Le symbole résumant cette nouvelle mission culturelle était la vision de la Trinité.

IV

On dit souvent que le temple de la Sainte Trinité édifié en bois par saint Serge et reconstruit en pierre blanche par saint Nikon fut la première église au monde à être dédiée à la Sainte Trinité. Il est actuellement difficile de défendre l'exactitude factuelle de cette primauté. Les historiens anciens mentionnent jusqu'à quatre temples dédiés à la Sainte Trinité en Orient et deux en Occident, entre le IV^e^ et le X^e^ siècles. Cependant, même si ces faits étaient exacts, la construction de telles églises ne devint pas chose courante et les églises mentionnées plus haut ne gardèrent pas longtemps leur nom, et par la suite l'Orient ne possédait plus de temples dédiés à la Trinité. Nos chroniqueurs des XII^e^, XIII^e^ et XIV^e^ siècles en mentionnent quelques-uns, notamment à Cracovie, Lysica, plusieurs à Novgorod, à Chelm, Serpoukhov, dans la région des lacs et, surtout, la cathédrale de Pskov. Mais les versions les plus tardives des chroniques correspondent-elles exactement aux actes anciens et les temples en question, qui furent d'abord édifiés en bois et ont tous brûlé, n'ont-ils pas été dédiés plus tard à la Sainte Trinité, si bien que ce nom ne figure qu'à titre rétrospectif dans la relation des événements anciens par les chroniques ? Il est difficile d'en décider. Cependant trois faits demeurent incontestables : on avait l'habitude de rebaptiser les sanctuaires à l'époque ancienne (ainsi le temple du Saint-Esprit dans la Laure, initialement dédié à la Trinité), d'autre part, l'on rencontre des variantes dans les récits des chroniques (ainsi la Trinité de Cracovie est également nommée Notre Dame), enfin, et dans l'ordre de l'épanouissement de la conscience philosophique et théologique, l'élaboration de la formule trinitaire symétrique [29] est relativement tardive. Et c'est au XIV^e^ siècle précisément, qu'elle attire une attention toute particulière sur

29. ... *L'élaboration de la formule trinitaire symétrique est relativement tardive...* — Il s'agit de la doxologie à la Sainte Trinité qui clôt de nombreuses prières adressées à Dieu ; selon la définition du père Paul Florensky, cette doxologie de conclusion est « la cause agissante » c'est-à-dire l'énergie de la prière [13, p. 183], « toute la Révélation Divine est concentrée dans un seul tranchant » qui est le Nom Divin [13, p. 183]. (Comparer l'expression de l'archiprêtre Serge Boulgakov : « la force sanctificante et opérante » dans la prière est le Nom de Dieu [29, p. 251, trad. fr. 29 a p. 130]). La symétrie de la formule trinitaire qu'indique Florensky, consiste à énumérer dans cette doxologie précisément les trois propriétés-énergies divines : « Car à Toi appartient le Règne, à Toi la puissance et la gloire... » qui descendent sur les hommes ou les énergies divines qui montent vers Dieu : « car à Toi convient toute gloire, honneur et adoration... » [13, p. 179-180] ; et enfin, dans la même formule trinitaire, se découvre le temporel et l'éternel dans la prière, dans le contact spirituel de l'homme avec Dieu : ...*maintenant et toujours, et dans les siècles des siècles*, qui englobe à la fois l'instant, le temps et l'éternité.

l'idée de la Trinité dans l'Eglise orientale et conduit à la construction de temples dédiés à la Trinité, au développement de l'iconographie trinitaire, à la constitution d'un cycle festif de la Trinité et d'une nouvelle poésie liturgique. C'est pourquoi il est très peu probable que l'on ait dédié des temples à la Trinité avant que l'idée trinitaire n'eût acquis l'importance qu'elle prend au XIV^e siècle, et même si quelques temples de ce type ont existé aux siècles précédents, ils n'ont pu être érigés en symboles d'une idée encore informe. Il y faut voir soit un hasard historique resté en dehors du cours régulier de l'histoire, soit de confus pressentiments du phénomène qui se manifeste pleinement au XIV^e siècle. Les grands événements ne sont pas des fruits du hasard ni des feux de paille capricieux. Ils constituent le dernier mot d'innombrables courants, ébauchés de longue date dans l'histoire. Le grand événement représente la synthèse de tout ce qui scintille partiellement, ça et là, dans le peuple. Il ne serait pas grand s'il n'était pas la solution de toutes les aspirations créatrices du peuple. Et cependant c'est bien lui et lui seul qui réalise la synthèse de ces remous confus et les rassemble en leur dernier mot. Tel fut le mot de saint Serge, qui énonça l'essence même de la quête du peuple russe, et ce mot fut prononcé par lui dans toute sa force et consciemment pour la première fois. En ce sens on ne peut contester l'universelle primauté de l'église Sainte-Trinité de la Laure. Quand, à l'époque pétersbourgeoise, la Russie prend place parmi les grandes puissances européennes, elle construit encore une cathédrale qu'elle dédie à la Sainte Trinité [30]. Ainsi, Pierre le Grand établit une continuité entre Moscou et Saint-Pétersbourg. Un édifice semblable avait marqué la montée de la puissance russe en Orient.

Fervent de la Sainte Trinité, saint Serge lui consacre un temple qu'il considère comme un appel à l'unification de la Russie au nom d'une réalité supérieure. Il construit ce temple « afin que sa contemplation permanente triomphe de l'effroi suscité par l'odieuse division du monde », dit

30. *Quand la Russie prend place parmi les grandes puissances européennes, elle construit encore une cathédrale qu'elle dédie à la Sainte Trinité* — Ici Florensky aborde une question très importante et très complexe : celle de la fondation spirituelle de l'époque pétersbourgeoise de l'histoire russe. Il faut remarquer que la première église, construite dès la fondation de la ville, fut dédiée à saint Pierre et saint Paul : fondé le 16 mai 1703, elle donna son nom à la ville de Saint-Pétersbourg ; le 29 juin de la même année, cette église en bois — à l'intérieur de la forteresse en bois — fut achevée [24, p. 293]. La forteresse en pierre construite en forme d'étoile à six branches : la forteresse Pierre et Paul, fut fondée au même endroit trois ans plus tard, le 3 mai 1706, par Pierre le Grand lui-même et le métropolite Stéphane Yavorsky ; enfin l'église en pierre dédiée aux saints Pierre et Paul fut achevée en mai 1712 à l'intérieur de la forteresse Pierre et Paul [24, p. 406]. Cette année à partir de laquelle on date le transfert de la capitale de Moscou est le début de ce qu'on appelle la période pétersbourgeoise. Pour ce qui est de l'église de la Sainte Trinité à Saint-Petersbourg, vers 1707 fut construite une église en bois (qui fut transformée en église en pierre) [25 a, p. 391] ; en novembre 1707 y fut célébré le mariage de Pierre le Grand avec Catherine, un mariage probablement secret [24, p. 336, 382] ; en juin 1718 y fut célébré l'office des funérailles du tsarévitch Alexis [24, p. 474]. Enfin en 1710 Pierre le Grand lui-même fonda un monastère en l'honneur de la Très Sainte Trinité et en l'honneur de saint Alexandre de la Néva [24, p. 373], la future Laure saint Alexandre de la Néva. Le 30 août 1724 les reliques de saint Alexandre furent transférées de Vladimir à l'église de la Sainte Trinité de la Laure. Ainsi, parallèlement à une continuité extérieure, on peut voir la présence d'une autre fondation spirituelle, fondamentalement différente de la moscovite.

l'hagiographe de saint Serge. La Trinité est dite vivifiante — elle est principe, origine et source de vie en tant que consubstantielle et indivisible, car l'amour est vie et principe de vie, alors que la haine, les discordes et la division s'accompagnent de ruine et de mort. A la division mortelle s'oppose la vivifiante unité que réalise inlassablement l'exploit de l'amour et de la compréhension. Dans le dessein créateur de son fondateur, le temple de la Trinité — cette découverte géniale — est un prototype du rassemblement de la Russie et de son union dans l'esprit de l'amour fraternel. Il est destiné à devenir le centre de l'unification culturelle de la Russie, centre où les divers aspects de la vie russe trouvent leur point d'appui et leur suprême justification. L'hospitalité * la plus large que saint Serge avait recommandée et que le tsar Alexis Mikhaïlovitch érigea en loi, tous les présents qu'on y dispensait depuis le pain jusqu'à la guérison des corps et des âmes, sans oublier les enfants : le Saint lui-même leur fabriquait des jouets, tout cela, au dessein du clairvoyant explorateur de l'idéal trinitaire de la culture russe, devait constituer les conditions favorables de la « vision » du sanctuaire de la Très-Sainte-Trinité et de la contemplation en lui de l'archétype de l'unité divine. Depuis, les temples de la Trinité sont liés avec le nom de saint Serge, et ce n'est pas sans raison qu'ils comportaient habituellement un autel dédié au Saint.

Mais si le sanctuaire était consacré à la Sainte Trinité, il devait en posséder une icône qui exprimât son essence spirituelle et fût comme une concrétisation picturale de son nom [31]. D'autre part, il est difficile de supposer que le disciple d'un disciple du Saint, son petit-fils spirituel pour ainsi dire et presque son contemporain, qui travaillait déjà de son vivant et le connaissait sans doute personnellement, ait pu remplacer la composition de l'icône de la Trinité en usage au temps du Saint et établie par lui, par une nouvelle composition de son propre cru. Sur les miniatures de la *Vie* d'Epiphane, l'icône de la Trinité ne figure pas au début dans la cellule de saint Serge. Elle n'apparaît que vers le milieu de sa vie. C'est là un témoignage de son apparition dans le courant même de l'activité du Saint. Si la première icône de la Sophia, ignorée à Byzance [32], est conçue à la

* L'hospitalité prescrite par l'étiquette de la Cour (ŻMP).

31. *une icône... qui exprimât son essence spirituelle et fût comme une concrétisation picturale de son nom* — Le nom interprété en fonction de l'essence spirituelle de l'objet nommé est l'un des résultats les plus remarquables de la théologie créatrice du père Paul Florensky ; dans sa conception, le nom n'est pas seulement un symbole de l'essence spirituelle de l'objet nommé, mais comme porteur de l'énergie de cette essence spirituelle, il exerce une réelle action spirituelle sur ceux qui viennent en contact avec ce nom [13], à cela se rattache en particulier l'influence porteuse de grâce de l'icône, si le nom indiqué « se réalise en couleurs », dans le cas donné, l'icône de la Très Sainte Trinité.

32. *...la première icône de la Sophia... est conçue à la fondation de la Russie de Kiev...* — Sur la question du lieu où apparaît la première icône de la Sophia, la Sagesse de Dieu, les spécialistes ne sont pas d'accord, non plus d'ailleurs que sur l'époque de cette apparition. G.D. Filimonov voit dans l'iconographie de la Sophia des traits manifestement grecs, comme par exemple le double coussin sur lequel est assise la figure centrale, semblable à un ange, le trône avec le livre et les instruments de la Passion du Christ au plan supérieur, etc... [21, p. 5-6] ; A.I. Nikolsky indique en outre la représentation de la Sagesse de Dieu, la Sophia, dans l'Eglise Saint Etienne d'Otrante en Italie du Sud par des maîtres grecs au XIV[e] début du

fondation de la Russie de Kiev et remonte à la vision enfantine de saint Cyrille, chevalier de la Sophia, l'icône de la Trinité, inconnue jusqu'alors dans le monde, apparaît pour la première fois dans la Russie de Moscou, là aussi dès ses débuts, et incarne la contemplation spirituelle de saint Serge, le serviteur de la Trinité. Nous avons dit « inconnue dans le monde ». Là encore, il faut distinguer, comme lors de notre affirmation sur la nouveauté de l'église de la Trinité, le sens spirituel en tant que contenu symbolique d'une part, et d'autre part les matériaux élaborés par l'histoire pour servir à la réalisation de ce symbole. Pour ce qui est de la fameuse Trinité de Roublev, si nous parlons de ses matériaux, nous devrons la considérer comme un simple maillon dans la chaîne du développement des arts plastiques en général et de la composition des « Trois Anges-Visiteurs » en particulier. L'histoire de cette composition est très longue, puisque en 314, près du chêne de Mambré, il existait selon Julius Africanus un tableau représentant l'apparition des trois Visiteurs à Abraham. Aux Ve et VIe siècles, d'autre part, l'on connaît de semblables représentations sur les murs de l'Eglise Sainte-Marie-Majeure à Rome et celle de Saint-Vital de Ravenne. Depuis lors ce sujet iconographique se rencontre plus d'une fois, mais il convient de pénétrer la signification spirituelle de ces représentations avant d'établir leur lien avec la Trinité de Roubliov [33]. La représentation de la femme à l'enfant dans les bras n'est en aucune façon prototype de la Madone Sixtine, car ce que nous considérons comme l'élément original dans la Sixtine n'est en aucune façon le thème de la maternité, thème accessible à chacun, mais celui de la divino-maternité qui fut révélée à Raphaël. De même, les trois personnages attablés, fussent-ils munis d'ailes, peuvent tout au plus être comparés à la Trinité de Roubliov, car l'originalité de cette dernière n'est pas épuisée par le sujet. La composition des trois anges en compagnie d'Abraham, et plus tard sans lui, n'est rien de plus qu'un épisode de la vie d'Abraham, même s'il est convenu d'y discerner une allusion allégorique à la Sainte Trinité. Ce qui nous émeut, nous confond, nous brûle presque dans l'œuvre de Roubliov ne tient

XVe siècles, qui ressemble fort à l'icône de la Sophia de Novgorod [22, p. 102]. G.D. Filimonov relie l'iconographie de la future Sophie de Novgorod à l'apparition de l'Ange au jeune garçon architecte lors de la construction de Sainte Sophie de Constantinople : l'Ange fit le serment de ne jamais quitter l'église, et il le jura par le nom de « Sophia la Sagesse de Dieu le VERBE, à qui l'église est dédiée » [21, p. 5, c'est moi qui souligne. — V.K.]. C'est pourquoi il annonça aux architectes (et à l'empereur Justinien en personne) à qui l'église serait dédiée ; alors Justinien donna à la nouvelle église son fameux tropaire : « Fils Unique et Verbe de Dieu... » Il est fort vraisemblable que la figure centrale de l'Ange, en tant que messager et gardien de la Sagesse, dans l'iconographie de sainte Sophie, remonte à l'histoire de Sainte-Sophie de Constantinople [21, p. 5] ; les autres éléments de l'iconographie furent ajoutés par la suite.

33. ...*Ce sujet iconographique... leur lien avec la Trinité de Roubliov* — Le père Paul Florensky, dans le cas donné, distingue essentiellement le prototype historique du sujet iconographique (auquel on peut effectivement rattacher toute reproduction picturale d'un épisode biblique : Gen. XVIII, 1-8) et l'incarnation iconographique du « sens spirituel » qui s'est révélé aux yeux spirituels de saint Séraphin dans l'épisode biblique mentionné. C'est pourquoi Florensky confronte le sujet de la Trinité de Roubliov avec le sujet de la Madone Sixtine de Raphaël ; on peut effectivement considérer comme prototype historique de cette dernière toute « représentation de la femme, un enfant sur les bras ».

pas au sujet, aux trois figures, à la coupe sur la table ou aux ailes, mais à la déchirure soudaine de ce qui voilait le monde nouménal. Ce qui nous importe du point de vue esthétique ne sont pas les moyens mis en œuvre par le peintre pour atteindre ce dévoilement du nouménal, ni de savoir si d'autres que lui possédaient ou non les mêmes couleurs et usaient des mêmes procédés, mais le fait qu'il nous ait vraiment transmis la révélation qui lui a été faite. Dans les circonstances mouvementées de l'époque, parmi les discordes, les dissensions intestines, la barbarie généralisée et les incursions tartares, dans cette profonde inquiétude qui avait décomposé la Russie, s'offrit aux regards spirituels la vision d'une paix inébranlable, indestructible et infinie, la « paix d'En-Haut » du monde supérieur. A la haine et à la discorde qui règnent ici-bas, s'opposa l'amour mutuel qui jaillit dans la concorde éternelle, dans un éternel et silencieux entretien, dans l'éternelle unité des sphères supérieures. Cette paix ineffable jaillissant en large fleuve dans l'âme de qui contemple la Trinité de Roubliov, cet azur inégalé au monde, plus céleste que celui du ciel de la terre, un azur effectivement supra-céleste, ce rêve indicible — celui-là même qui fit languir Lermontov [34], cette grâce inexprimable des mutuelles inclinaisons, ce calme céleste du silence, cette infinie soumission de l'un à l'autre — voilà ce qui pour nous constitue l'originalité de cette Trinité. La culture humaine représentée par les édifices, le monde vivant par l'arbre et la terre par le rocher, tout ceci est infime et négligeable auprès de cette inépuisable et infinie communion d'amour. Tous ces éléments ne sont que des à-côtés et des accessoires, car son azur, la musique de sa beauté, sa permanence au-dessus du sexe, de l'âge, de toutes les divisions et déterminations terrestres, font d'elle le ciel même, la réalité inconditionnelle, le bien suprême et véritable, qui est supérieur à tout ce qui existe. André Roubliov a incarné cette vision du monde aussi inconcevable que ferme, cristalline et inébranlablement exacte. Mais pour apercevoir ce monde, pour faire entrer dans son âme et dans son pinceau le souffle frais et vivifiant de l'Esprit, il fallait que l'artiste ait présent devant les yeux l'archétype céleste, qu'il fût entouré par son reflet terrestre, qu'il séjournât dans un milieu spirituel et pacifié. En tant qu'artiste, André Roubliov s'est nourri de ce qui lui était donné. C'est pourquoi, ce n'est pas saint André Roubliov, petit-fils spirituel de saint Serge, mais le père fondateur de la Russie lui-même, saint Serge de Radonège, qu'il convient de vénérer comme le véritable créateur de ce chef-d'œuvre de la peinture russe aussi bien qu'universelle. En peignant l'icône de la Trinité, André Roubliov ne s'est pas montré un créateur indépendant, mais seulement le réalisateur génial d'un dessein original et d'une composition de base qui sont dus à saint Serge. C'est là le second symbole de l'esprit russe. Sous le signe de ce symbole, va se dérouler

34. *...un azur supra-céleste... qui fit languir Lermontov...* — effectivement dans les poèmes de la maturité de Lermontov, le bleu apparaît toujours comme l'attribut du monde terrestre, visible, tandis que l'azur est, lui, l'attribut du monde céleste, angélique (voir : [26, p. 302-304]). C'est pourquoi même si l'épithète « azur » est employée apparemment pour désigner une couleur (des yeux « pleins d'un feu azur », « le brillant des yeux d'azur »), même alors ce mot indique la nature céleste de l'objet ainsi défini.

l'histoire ultérieure de la Russie. Il est remarquable, bien qu'on pût s'y attendre, que la plus grande innovation liturgique, où se sont exprimés l'idée russe et les traits caractéristiques de l'esprit russe, fut liée elle aussi au nom de saint Serge. Je veux parler de la fête de la Trinité, création liturgique de la culture russe, et plus exactement encore œuvre de saint Serge. Rappelons que Byzance ignorait cette fête, de même qu'elle ignorait en fait les sanctuaires et les icônes trinitaires. Le dernier mot de Byzance dans le domaine dogmatique fut le point de départ de l'activité des premières forces créatrices de la culture russe. La fête de la Pentecôte, qui occupait la place de ce qui est aujourd'hui le jour de la Sainte Trinité, avait une signification plus historique que réellement ontologique. Au XIV^e^ siècle en Russie elle révèle son essence ontologique et à la troisième prière des vêpres adressée au Christ était jointe une autre pour l'Esprit Saint, supprimée par la suite conformément au rituel byzantin du fait de l'action réactionnaire et antinationale du patriarche Nikon [35]. Cependant, la vénération de l'Esprit Consolateur, Espérance divine, en tant que principe spirituel de la féminité, se mêla au cycle des représentations de la Sophia et se reporte au lendemain du jour de la Trinité, au jour de l'Esprit Saint, jour où suivant l'intuition pénétrante de notre peuple « la Terre célèbre sa fête », c'est-à-dire, célèbre son ange, son essence spirituelle : la joie, la beauté, l'Eternelle Féminité [36].

35. ... *L'action réactionnaire du patriarche Nikon* — L'attitude de Florensky envers l'action du patriarche Nikon (1651-1658) s'est formée sous l'influence des études historiques qui l'ont précédé ou contemporaines, en premier lieu celle de l'ami et collègue de Florensky, N.F. Kapterev, professeur à l'Académie Ecclésiastique de Moscou [27]. Les études plus tardives [28, p. 11-13], notent le même caractère réactionnaire de la politique ecclésiale du patriarche Nikon, qui se traduit dans une imitation aveugle des modèles grecs du XIV^e^ au XVI^e^ siècles, relatifs à ce qu'il est convenu d'appeler « la Renaissance des Paléologues ». Ainsi, « Nikon exigeait que les icônes fussent peintes d'après les vieux modèles grecs, et pour rendre ses exigences plus redoutables, il ordonna de rassembler dans la Cathédrale de la Dormition au Kremlin de Moscou toutes les icônes peintes autrement : placé à un endroit surélevé, il prenait les icônes et les jetait de toutes ses forces sur le dallage, pour qu'elles se brisent ; il ordonna de crever les yeux aux vieilles icônes. Et pour ressembler en toutes choses aux Grecs, il fit même engager à son service un cuisinier grec » [10, p. 495]. Ainsi la protestation contre tout l'élément religieux national et la vénération de ce qui était étranger, en l'occurrence grec, était lié chez Nikon à un manifeste « étouffement de l'esprit » (cf. 1 Thes. V, 19-21).

36. *Le cycle des représentations de la Sophia... l'éternelle féminité* — Dans cette mention de l'éternelle féminité, on retrouve l'influence de la poésie philosophique de Vladimir Soloviov (1853-1900), qui a exercé une influence notable sur les cercles les plus divers de la société russe en ce temps-là. Cette influence ne s'étendait pas seulement au cercle de Serge Soloviov (le neveu de Vladimir) et en premier lieu au grand poète symboliste Alexandre Blok, mais à tous les futurs membres actifs de la Société Religieuse et Philosophique, auxquels étaient liés, personnellement et créativement, Florensky et Serge Boulgakov. Plus tard, dans les années trente,ils vécurent tous deux une période de retour à la « sobriété » spirituelle, par rapport à l'influence directe de l'héritage spirituel de Vladimir Soloviov. Chez Florensky, cela se manifesta indirectement (dans le discours « anti-Blok » de 1931), chez Boulgakov plus directement dans l'affirmation que « la doctrine de la Sophie chez Soloviov... a une coloration gnostique » [29, p. 316 ; 29 a, p. 165].

L'éternelle Féminité — ce terme a été introduit par Vladimir Soloviov dans son poème-programme : « Das Ewig-Weibliche » (voir aussi [30, p. XIII-XIV]) et se présente comme une traduction de l'allemand (empruntée à la deuxième partie du *Faust* de Goethe). Vladimir Soloviov considère effectivement l'Eternelle Féminité dans l'esprit de la Sophia : comme un principe féminin personnifié, englobant toute la création et la menant à une sorte

La fête de la Trinité apparaît sans doute pour la première fois en tant que fête locale — dédicace de l'église de la Trinité, comme la célébration de la « Trinité » de Roubliov. Comme l'office du temple de la Résurrection à Jérusalem — unique au monde du fait même du lieu où il se célébrait — servit de prototype et de modèle à l'office dominical célébré partout ailleurs, et prit place parmi les offices réguliers ; comme aussi la Célébration de la Croix, unique cette fois de par la nature de son objet — la Vivifiante Croix, s'est répandue et a donné lieu à un office régulier (les exemples analogues du passage d'un phénomène liturgique singulier dans le Typikon sont nombreux) ; de même, la célébration locale d'une icône et la fête de la dédicace d'un temple, parce qu'elle représentait l'essence spirituelle du peuple russe, se reproduisit en d'innombrables reflets dans d'innombrables sanctuaires de la Trinité, devant d'innombrables icônes trinitaires. Un objet reflété par mille glaces reste néanmoins, parmi ses mille reflets, le fondement de leur réalité et leur centre réel. Ainsi la première incarnation de l'archétype spirituel qui détermina l'essence de la Russie — l'archétype de la Trinité comme idée culturelle [37], reste malgré son extension ultérieure un phénomène historiquement, artistiquement et métaphysiquement unique, incomparable à toutes ses copies. Le plus admirable édifice de l'architecture russe, la cathédrale de la Trinité « qu'on ne peut se décider à quitter » au témoignage déjà cité de Paul d'Alep, le plus admirable chef d'œuvre de l'iconographie russe, la Trinité de Roubliov, tout comme la plus admirable des réalisations musicales, l'office entier et particulièrement celui de la Trinité, porteur d'immenses possibilités pour la musique à venir, ne doivent pas leur importance à leur seule beauté mais à toute la profondeur de leur vérité esthétique, à l'identité parfaite de l'archétype spirituel de la Russie et de son incarnation artistique [38].

d'archétype parfait : « Tout ce qui rend belle l'Aphrodite du Monde [...], tout cela cette beauté non terrestre le contient / Plus pure, plus forte, plus vive et plus pleine » (« Das Ewig-Weibliche »). Dans le même temps, l'éternelle Féminité de Vladimir Soloviov rejoint, ou s'identifie complètement à la gnostique « Vierge des portes de l'arc-en-ciel » (dans le poème : « Le Delta du Nil »), ainsi qu'avec l'« Amie Eternelle » : la Sagesse : « Tu ressemblais à la première brillance du jour universel et créateur », réminiscence manifeste de Prov. VIII, 22-30 (dans le poème : « Trois rencontres »), et enfin l'« Ame du Monde ».

37. *L'archétype de la Trinité comme idée culturelle* — il s'agit de la première icône révélée de la Sainte Trinité, l'icône de saint André Roubliov, qui, affirme Florensky, est la plus grande incarnation artistique du Prototype et de l'idée trinitaire qui est à la base de toute la culture russe.

38. *L'identité parfaite...* — Florensky utilise ici le concept d'identité, pris dans son sens mathématique : deux ensembles sont identiques s'ils se recouvrent mutuellement ; le terme de « recouvrement » est emprunté à l'analyse mathématique.

V

Voilà pourquoi dans la Laure on se sent plus chez soi que dans sa propre demeure. C'est qu'effectivement la Laure a incarné les aspirations les plus sacrées de nos propres tréfonds comme jamais nous ne saurions le faire. La Laure, c'est nous-mêmes, et plus encore que nous-mêmes, dans les profondeurs les plus intimes de notre être. Aussi lui apportions-nous et continuons-nous à lui apporter non seulement les mouvements les plus secrets de notre cœur mais aussi notre œuvre entière, tous nos acquis et nos valeurs culturelles. Elles nous semblent manquer de plénitude tant que nous ne les mettons pas en rapport avec le cœur de la culture russe. Auprès de la Laure, non en tant qu'édifice, mais en tant que centre de la vie culturelle, s'est construit l'édifice culturel du peuple russe. La fête de la Trinité se fait le point d'application d'une création quotidienne, de croyances spécifiques, de chants et de rites populaires. La beauté du mode de vie populaire étreint de toute part cette célébration et se coule même, en partie, — ainsi les branches de bouleaux dont on orne les sanctuaires au jour de la Trinité — dans le culte, si bien que s'effacent les limites entre la règle rigide de l'Eglise et les mouvants usages populaires. La tradition iconographique se transmet dans l'école iconographique de la Laure. L'architecture y dépose au fil des siècles ses meilleures réalisations, si bien que la Laure est un véritable musée de l'architecture russe. Le livre, la littérature russe, les Lumières en général se sont toujours alimentés à partir de l'activité civilisatrice concentrée dans la Laure et autour d'elle. Les pérégrinations de saint Serge lui-même, puis, les innombrables générations de Saints russes, ses fils, petits-fils et arrière-petits-fils spirituels, jusqu'à nos jours, ont diffusé partout la civilisation russe, la culture russe, le mode d'exploitation économique russe, le principe de l'Etat russe, en bref, l'idée russe [39] dans son entier, telle qu'elle détermine tous les aspects de notre vie.

L'ancien récit relatant la fin de saint Serge, le désigne comme « le chef et précepteur de tous les monastères de la Russie ». Effectivement, le quart au moins des monastères russes fut fondé par des disciples directs du Saint qui colonisèrent le Nord et le Nord-est jusqu'aux confins de Perm et de Vologda [40]. Mais innombrables sont les rayons mille fois reflétés de notre Soleil. Que n'illumine pas sa lumière ?

39. *L'idée russe dans son entier* — Pour l'idée russe, voir la note 3. Le terme d'« idée russe », comme il est dit plus haut, est apparu au sein des recherches historiosophiques, religieuses et esthétiques de Dostoïevsky, il s'est ancré dans la pensée philosophique russe grâce aux travaux de Vladimir Soloviov [31] et de Vassili Rozanov [32], et a exercé une profonde influence sur l'évolution créatrice de Florensky à ses débuts.

40. *...le quart au moins des monastères...* — Cette remarque sur la colonisation économique et culturelle des régions du nord de la Russie reproduit presque, en le résumant, un extrait du discours de V.O. Klutchevsky « L'importance de saint Serge pour le peuple et l'Etat russes » [1, p. 211-212]. Klutchevsky indique que les « colonies du monastère de saint Serge, les monastères fondés par les disciples de saint Serge ou les disciples de ses disciples formaient presque un quart de tout l'ensemble des nouveaux monastères au deuxième siècle du joug tatare, c'est-à-dire du milieu du XIV^e^ siècle à la fin du XV^e^ [1, p. 21].

Dans le domaine social, l'idée de la Sainte Trinité correspondait pour saint Serge au précepte cénobitique. « On n'y dit pas : ceci est à moi, ceci est à toi ; de telles expressions en sont bannies, car elles sont causes d'une quantité innombrable de querelles », écrivait en son temps saint Jean Chrysostome parlant des monastères dè l'époque. Le cénobitisme est toujours signe de renouveau spirituel : tel fut le cas du Christianisme primitif. Le début de l'époque kiévienne est marqué par l'introduction du cénobitisme, dont le centre se constitue dans la Laure des Grottes à Kiev, peu après le baptême de la Russie. Le début de l'époque moscovite qui elle aussi eut part à une nouvelle vision spirituelle, se signale de même par l'introduction du cénobitisme au cœur de la Russie de Moscou, sur les conseils et avec la bénédiction de l'agonisante Byzance [41]. L'idée de cénobitisme, comme vie commune dans la plénitude de l'amour, l'unanimité et le communautarisme économique, qu'on la désigne par le terme grec *cénobie* ou du terme latin *communia* [42], si familière à l'âme russe qui y voit

41. *L'introduction du cénobitisme, sur les conseils et avec la bénédicton de l'agonisante Byzance* — Saint Serge introduisit le cénobitisme au monastère de la Sainte Trinité avec la bénédiction du patriarche de Constantinople Philothée (1353-1354 et 1364-1376) à la fin de 1355 [33, p. 37-39]. Le patriarche Philothée, qui était un moine de l'Athos, hésychaste, ami de saint Grégoire Palamas († 1359), participant actif du concile de 1351, père spirituel des hiérarques russes : saint Alexis, métropolite de Moscou († 1378) ; (il est fort probable que le conseil et la bénédiction pour la règle cénobitique furent donnés à saint Serge sur la demande de saint Alexis [33, p. 38]), et de saint Cyprien († 1406) [34, p. 6-25].

42. ... *Le terme grec* **cénobie**, *ou en latin* **communia**... — Ici : la doctrine religieuse, sociale et économique qui exige que le sujet de tous les droits de propriété soit la communauté, l'union, le peuple, etc., et qui rejette l'utilité et le caractère juste de la propriété privée ; la répartition des produits s'opère sur la base des besoins des individus. Cet enseignement est apparu dans sa forme religieuse comme une idéalisation d'une sorte de « siècle d'or » révolu [35, 713 b-714 b]. Telles sont par exemple les doctrines sociales des philosophes chinois antiques : Yan Tchou, Mo Di, et d'autres. Pratiquement le système de possession par la communauté est déjà réalisé dans les monastères bouddhistes. En Grèce Pythagore s'est fait (au VI^e^ siècle avant Jésus-Christ) le propagateur de semblables idées ; dans l'union pythagoricienne, existait l'adage : *inter amicos omnia communia* : entre amis, tout est commun. D'ailleurs il s'agissait seulement de possession en commun, car dans l'union la monogamie était strictement respectée (voir ce mot de Théano, la femme de Pythagore : « On lui demandait à quel moment une femme est purifiée du contact de l'homme. Du contact de son mari, dit-elle, sur-le-champ, de celui d'un autre, jamais. » [36, tome 2, p. 132]. On sait que les sophistes prêchaient l'idée de communauté des biens. Mais cette idée est la plus complètement développée sur le plan théorique dans la philosophie de Platon [35] qui la conduisit jusqu'à sa conclusion logique : « L'Etat [parfait existera là] où règnera l'antique maxime (...) que toutes choses sont réellement communes qui intéressent des amis. Ainsi, communauté des femmes, communauté des enfants, communauté de tous les biens sans exception, élimination de notre existence, par tous les moyens et partout, de ce qu'on appelle « propriété privée », que cela ait lieu quelque part actuellement ou que cela doive avoir lieu quelque part un jour... » [35, livre V, 739 bc, p. 795-796]. Plus tard les néoplatoniciens ont propagé de semblables idées : Apollonios de Tyanes, Plotin. Par la suite ces idées furent adoptées par des sectes chrétiennes, en premier lieu celle des Nicolaïtes (Apoc. II, 6), ensuite les Pélagiens et les Manichéens. A partir du XI^e^ siècle, ces idées fleurissent dans les sectes occidentales : les Cathares (XI^e^-XII^e^ siècles), les Fraticelli (XII^e^ s.), les Humiliates ou Humiliés et les Frères du Libre Esprit (XIII^e^-XIV^e^ s.), etc, jusqu'aux Anabaptistes. La théorie et la pratique des Anabaptistes à certains égards a préparé le terrain pour les idées d'Utopia de Thomas More et la Cité du Soleil de Tommaso Campanella (écrite en 1602, elle fut publiée en 1623).

le mode de vie le plus précieux et le plus désirable, fut instaurée et réalisée dans la Laure de la Trinité par saint Serge. Depuis la Demeure de la Trinité, centre d'une colonisation territoriale, économique, artistique, civilisatrice et enfin éthique, elle se diffuse partout. Parmi tous les aspects de ce rayonnement culturel de la Laure, il convient maintenant de s'arrêter plus particulièrement sur son influence civilisatrice. Saint Serge, déjà, exigeait de sa communauté une lecture continuelle en plus du travail physique où lui-même excellait. Or la lecture requérait la création d'ateliers de copistes. Ainsi la Laure devient dès sa fondation, le foyer d'une très large activité littéraire dont témoigne la précieuse collection de manuscrits du monastère, manuscrits copiés sur place pour la plupart et décorés de très belles miniatures. Cette activité demeure vivante et continue avec l'immense travail d'édition, [ininterrompu à ce jour et] dont l'impact culturel est si important qu'il est difficile de l'évaluer. Par ailleurs, la Laure

La cénobie (du grec koinobia : vie en commun) : ce concept s'est formé à l'époque chrétienne comme l'une des formes de la vie monastique. C'est saint Pachôme le Grand († 348) qui jeta les bases de la vie cénobitique : il fonda des monastères cénobitiques d'hommes et de femmes et leur donna une règle qui — selon la tradition — lui fut apportée par un Ange ; cette règle se présentait comme une collection d'indications, une règle de conduite spirituelle non systématique [37]. La systématisation des règles ascétiques fut, plus tard, l'œuvre de saint Basile le Grand († 379). Sur la base d'une combinaison des deux règles furent fondés les grands modèles de cénobies monastiques : la Laure de saint Sabbas le Sanctifié à Jérusalem, de saint Théodore le Studite (le Studion) à Constantinople, et la Laure de saint Athanase († 1000) à l'Athos ; plus tard, sur le modèle du monastère de saint Théodore le Studite, fut organisée la cénobie de la Laure des Grottes de Kiev.

A la base de la cénobie on trouve l'amour pastoral et le souci du père higoumène pour la communauté qui lui est confiée, dont il a la charge spirituelle et pour laquelle il devra répondre devant Dieu. De son côté chaque moine, de sa propre volonté et en toute conscience, ne fait rien sans la bénédiction de l'higoumène, et craint tout particulièrement de succomber à ses propres penchants. Ainsi l'higoumène surveille l'observance par chaque frère du vœu de pauvreté (de non-possession), tout le superflu est donné aux pauvres. La base de la cénobie n'est donc pas la communauté de la propriété et de sa répartition, mais la limitation des besoins de consommation, conformément au vœu de pauvreté. Un autre commandement fondamental de la cénobie monastique consiste à observer en tout temps (« plus que le jeûne et la prière ») la paix, l'amour et l'unité de pensée des frères, l'entraide spirituelle. Quant aux règles générales de la cénobie, elles consistent en la table commune, la nourriture pareille et en même quantité pour tous, de même que le vêtement, l'ordonnance de la vie (quelles que soient les différentes obédiences à accomplir). Enfin la tonsure monastique ne s'accompagne d'aucune dot au monastère : il accepte les dons, mais personne ne peut exiger que le postulant apporte une dot. Par la suite, à la fin du IX^e^ siècle, une menue propriété personnelle fut admise chez les moines ; mais l'esprit même de la cénobie présuppose que chacun vienne en aide à son frère et partage tout. Il en était ainsi à la Communauté des sœurs du Moulin de Divéévo (quatrième territoire de la Très Sainte Vierge sur cette terre), dirigée par saint Séraphim de Sarov : « la vie des sœurs était comme aux temps apostoliques ; tout était commun, pour tous ; rien n'était fermé à clé, rien n'était caché » [38, p. 474]. C'est l'esprit d'entraide, précisément, (et non de limitations égales pour tous), qui est la base de l'esprit de cénobie. Ainsi la communauté de possession et l'unité de vie ne sont que l'expression extérieure de l'unité spirituelle, selon l'exemple de la vie des apôtres : « *La multitude des croyants n'avait qu'un cœur et qu'une âme. Nul ne disait sien ce qui lui appartenait, mais entre eux tout était commun* » (Ac. 4, 32).

Saint Serge (cf. note 41) introduisit la cénobie dans son monastère ; parmi les cénobies ultérieures il faut noter la Communauté des sœurs du Moulin de Divéévo et la cénobie de Bogolioubovo, non loin de la Trinité Saint Serge (fondée en 1859 par le bienheureux Philarète, dans le monde, et dans le schème Philippe, fol-en-Christ [39, p. 97].

fut de tout temps le lieu des principaux contacts culturels dans la société russe. Les cercles d'idées, ces foyers d'effervescence intellectuelle, restèrent au cours de ces cinq derniers siècles intimement liés à la Laure, où ils venaient chercher auprès de la châsse du Saint, un appui spirituel et l'approbation suprême de leur activité. Mais à qui la demandaient-ils ? non pas à tel ou tel des habitants du monastère qui aujourd'hui ou par le passé en furent les gardiens et les serviteurs, mais à l'ensemble du peuple russe qui parlait par l'intermédiaire de la Laure, mais à la Laure elle-même, cette entité culturelle dont le centre se situait dans l'église de la Trinité et dont la périphérie couvrait largement le territoire de la Russie. L'Académie de théologie de Moscou, enfant de la Laure, issue des cercles d'étude et d'instruction de Maxime le Grec [43], n'a pas relâché, au cours de ses cinq cents ans d'existence et dans toutes les vicissitudes qu'elle a connues, les liens solides qui l'unissaient à la demeure de la Vivifiante Trinité. Il est un sens profond à ce qu'elle ait au bout de quatre cents ans d'histoire trouvé refuge dans son nid natal et qu'elle y demeure depuis cent ans avec ses trésors de livres et de manuscrits. L'Etablissement Supérieur le plus ancien de Russie ne devait et ne doit pas évidemment être une institution indépendante : il n'est qu'un aspect de la vie de la Laure. C'est ainsi encore qu'on ne peut envisager séparément et en elles-mêmes les industries artisanales qui s'agglomérèrent depuis toujours autour de la Laure et qui, dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, parviennent à leur expression la plus pure avec l'atelier d'arts artisanaux d'Abramtsévo [44], modèle, par la suite pour les ateliers d'arts artisanaux dans les autres provinces. Il faut ici remarquer qu'Abramtsévo [45] même, qui renouvela l'art russe et joua un si

43. *L'Académie de Théologie de Moscou, enfant de la Laure, issue des cercles d'étude et d'instruction de Maxime le Grec* — saint Maxime le Grec († 1556) s'établit à la Trinité Saint Serge en 1547 ou 1548, sur les instances de l'hiéromoine Arthème (qui allait devenir higoumène à partir de 1551) de la Trinité Saint Serge, un non-possesseur convaincu, partisan de saint Maxime qu'il honorait [40, p. 213-217], et il fut à la tête du cercle des savants copistes et traducteurs des œuvres patristiques du latin et du grec, avec lesquels il continua l'œuvre de correction des livres liturgiques [40, p. 62-73]. Pendant ce temps commençait à la Laure la copie et l'édition des œuves de Maxime le Grec lui-même, écrites lors des années passées en Russie (1518-1556). A l'époque de la mort de Maxime le Grec, le cercle avait grandi ; ses traditions se sont conservées en Russie chez les moines instruits, surtout à la Laure, et à la fin du XVI[e] et au début du XVII[e] siècles [40, p. 72-74 ; 41] elles ont donné naissance à l'Académie Slavo-Gréco-Latine, le premier établissement d'enseignement supérieur en Russie. En 1755, ses facultés de sciences donnèrent naissance à l'Université de Moscou ; en 1814 l'Académie Slavo-Gréco-Latine fut transformée en Académie de Théologie de Moscou, et transférée à la Trinité Saint Serge [42], [43].

44. *L'Atelier d'arts artisanaux d'Abramtsévo...* — fut fondé en 1855 par E.G. Mamontova et E.D. Polénova (la sœur du peintre Polénov) à partir de l'atelier-école de menuiserie d'Abramtsévo, école pour les paysans de l'endroit.

45. *Abramtsévo vécut non sans profiter des inspirations de la Laure* — Abramtsévo, une grande propriété de la région de Moscou, appartint de 1843 à 1870 aux Aksakov, une famille remarquable qui donna à la Russie deux grands penseurs slavophiles : le savant philologue Constantin Aksakov (1817-1860) et l'excellent publiciste et homme politique Ivan Sergéévitch Aksakov (1823-1886). La Laure était le lieu d'inspiration spirituelle de toute la maison (Ivan Aksakov est enterré tout près de l'église de la Dormition de la Trinité Saint Serge). En 1870 la propriété d'Abramtsévo fut acquise par S.I. Mamontov (1841-1918), homme d'affaires et entrepreneur réputé comme connaisseur en art et mécène (autour de lui se rassembla le cercle

grand rôle dans l'économie de la Russie moderne, s'est constitué et vécut non sans profiter des inspirations et de la puissance organisatrice de la Laure. Ne mentionnons que les chemins de fer du Nord et du Donetz. Mais peut-on vraiment épuiser toutes les manifestations tant présentes que passées de la puissance d'édification culturelle de la Laure ? Comme notre article risquerait d'atteindre les dimensions d'un livre, ou de se limiter à un aride catalogue, nous ne poursuivrons pas et nous arrêterons ici.

VI

Faisons le bilan. La Laure réunit en une vivante unité tous les aspects de la vie russe. Nous y voyons une magnifique collection d'icônes de tous les siècles et de tous les styles. Peut-on imaginer la Laure sans une école de peinture et un atelier iconographique ? La Laure est un musée représentatif de l'architecture. Il serait naturel d'y organiser une école d'architecture ou peut-être un organisme d'élaboration de projets architecturaux, une sorte d'atelier de construction pour toute la Russie. La Laure regroupe les plus remarquables modèles de broderie, de cet art décoratif encore peu apprécié, mais dont les plus hautes réalisations restent inaccessibles à la meilleure peinture. Il serait indispensable d'y installer une Société pour l'étude des monuments de cet art, pour l'édition d'atlas d'agrandissements photographiques de points de broderie et d'albums de reproductions, pour la diffusion de cet art et la création d'écoles et d'ateliers. Les pièces de joaillerie exceptionnelles que renferme la Laure font penser qu'il serait nécessaire d'y créer un établissement spécialisé dans cet art. Faut-il dire combien on aurait besoin d'une école de chant qui étudie la musique russe, son « hétérophonie » pour utiliser la terminologie d'Adler ou « polyphonie populaire » [46] — germe de la musique naissante du futur, qui remplacera l'homophonie médiévale et la polyphonie des temps modernes en les conciliant. Faut-il rappeler les conditions particulièrement favorables, en ce lieu où les vagues populaires convergent de tous les confins de la Russie, à

artistique d'Abramtsévo dont Répine, les Polénov, Victor Vasnetsov, Névrev et le jeune Valentin Sérov étaient membres). Il y créa un fameux théâtre d'opéra où toute une génération d'artistes et de peintres eurent l'occasion de s'affirmer : Fiodor Chaliapine, Korovine, Vroubel, Nestérov (qui y conçut et réalisa son fameux tableau « la vision de l'enfant Barthélémy » (cycle de la vie de saint Serge) [44, p. 41]. Enfin l'église du Sauveur-non-fait-de-main-d'homme d'Abramtsévo, fut conçue, construite et peinte uniquement par les membres du cercle artistique ; et comme l'église n'avait pas de chorale, les étudiants de l'Académie venaient y chanter les offices.

46. *Son « hétérophonie » ou « polyphonie populaire »...* — l'« hétérophonie », (du grec : sonorités différentes), est une sorte de polyphonie qui apparaît lorsqu'un chœur exécute ensemble des mélodies dans lesquelles une ou plusieurs voix s'écartent de la ligne mélodique dominante puis ensuite se fondent de nouveau en elle. Elle apparaît dans la musique de la Grèce antique ; peu à peu cette forme de polyphonie se perdit et fut oubliée. Elle fut redécouverte et décrite en 1901 par le musicien allemand Stumpf. L'hétérophonie russe est appelée « podgolosotchnaïa » (« sous » la voix).

l'étude des problèmes ethnographiques et anthropologiques ? Mais assez. On ne saurait énumérer ici toutes les possibles activités culturelles qui trouveraient naturellement leur place auprès de la Laure. On ne saurait non plus prévoir toutes les nouvelles disciplines scientifiques, toutes les sphères de créativité et les domaines de la culture qui pourraient naître et qui naîtront très certainement après la rupture qui s'est produite dans l'histoire universelle, *par le passage de l'entendement individuel à la raison nationale* [47]. En un mot, la Laure m'apparaît dans le futur comme une Athènes russe, un musée vivant de la Russie, où bouillonnent arts et études, où par une collaboration pacifique et une concurrence bienveillante des organismes et des personnes, se réalisent les grandes tâches : créer une culture globale, reconstituer l'esprit entier de l'antiquité, incarner une nouvelle Hellade — qui requièrent l'exploit créatif du peuple russe. Je ne parle pas des moines qui prennent soin de la Laure et qui en restent depuis cinq cents ans les indispensables gardiens, les seuls qui puissent être à la hauteur de cette tâche. Je parle de l'activité créatrice du peuple tout entier, qui se concentre autour de la Laure et s'inspire de ses richesses. Quant au point central de cette Académie nationale et populaire de la culture, il me semble devoir résider dans l'activité culturelle [48], minutieusement réglée avec le concours de tous les moyens et réalisations de l'art russe, autour de la châsse du Fondateur, Bâtisseur et Ange de la Russie.

47. *De l'entendement individuel à la raison nationale* — L'opposition de l'entendement et de la raison est caractéristique de la philosophie moderne comme réaction au rationalisme qui se base sur l'arrachement forcé de la vie intellectuelle par elle-même à la plénitude de la vie spirituelle et morale, de l'âme et du corps. Florensky dans ce cas considère cette contradiction — lui comme les Slavophiles — comme une distinction essentielle entre les efforts intellectuels personnels de l'individualité humaine considérée isolément, et de l'unité créatrice et spirituelle libre de tout le peuple sur la base de l'amour mutuel en Christ.

48. *L'activité culturelle* — On peut rapprocher cette mention de l'article sur la Liturgie comme synthèse des arts, conçu à la même époque et publié en 1922 [45, 45 a]. Voir pages suivantes.

BIBLIOGRAPHIE

(Sauf mention expresse contraire, tous les ouvrages cités sont en russe).

[1] Ključevskij, V.O. *Essais et discours, deuxième recueil d'articles.* Moscou, 1913.
[2] Dostoïevsky, F.M. *Journal d'un écrivain (1876).* Tome 23 des œuvres complètes en 30 volumes. Léningrad, 1981. [Traduction française : Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1972.]
[3] Aristote. *La Métaphysique*, livre IX, chap. VIII. Traduction nouvelle par Jean Tricot. Paris, Vrin, 1933, vol. II, p. 47.
[4] Peretc, V.N. *Renseignements sur le monde antique dans l'Ancienne Russie du xi^e au xiv^e siècles.* (in :) *Germès* [Hermès], Petrograd 1917, N° 13-20 ; ibid. 1918, N° 8-12. Pour les plus récentes études, voir [4 a] Tvorogov O.V. Les mythes antiques dans la littérature russe ancienne du xi^e au xvi^e siècles (in :) TODRL, tome 33, Léningrad : Nauka, 1979.
[5] Prêtre Paul Florensky. *L'Iconostase.* (in :) Travaux théologiques, N° 9, Moscou 1972. Traduction française dans ce volume.
[6] P. Florensky. *Les imaginaires en géométrie.* Moscou, 1922.
[7] Khomiakov A.S. *Œuvres en 4 volumes*, tome 1. Moscou, 1861.
[8] Vassilieva T.V. *Les idées et les choses.* Moscou : Nauka, 1984.
[9] *Encyclopédie théologique orthodoxe*, tome III, St Pétersbourg 1902. Voir l'article : Barlaam et les Barlamites.
[10] Ivanov P. *Le Mystère des Saints.* Paris : YMCA-Press, 1949.
[11] P. Florensky. *Culte, religion et culture.* (in :) Travaux Théologiques, N° 17, Moscou 1977.
[12] Vladimir Lossky. *Dogmatic Theology.* New-York : St Vladimir's Seminary Press, 1978 ; original français dans Le Messager de l'Exarcat du Patriarche Russe en Europe Occidentale, N° 46 à 50. Traduction russe : Dogmatičeskoe bogoslovie, chap. I, 1^e partie. Travaux Théologiques, N° 8, Moscou, 1963.
[13] P. Florensky. Slovesnoe služenie [le culte spirituel]. *La prière.* Travaux Théologiques, N° 17, Moscou 1977.
[14] Proclus. *Eléments de Théologie*, trad. J. Trouillard, Paris : Aubier (Bibliothèque Philosophique), 1965.
[15] Viatcheslav Ivanov. *Prométhée.* Petrograd : Alkonost, 1919.
[16] Prêtre Paul Florensky. *La sanctification de la réalité.* Travaux Théologiques, N° 17, Moscou 1977.

[17] Vassili Rozanov. *Du Très Doux Jésus et des fruits amers de ce monde.* (in :) *La Face Sombre du Christ.* St Pétersbourg, 1911. Traduction française : Paris : Gallimard, 1964.
[18] Vassili Rozanov. *Feuilles tombées.* 1er volume, St Pétersbourg, 1913. Trad. française partielle dans : *La Face Sombre du Christ*, p. 181-217.
[19] Khomiakov A.S. *Œuvres en 4 volumes* tome 2. Prague 1907.
[20] *La Vie de Constantin le Philosophe, appelé Cyrille.* Lectures à la Société d'Histoire et des Antiquités Russes, 1863, livre 2, 3e partie.
[20 a] Golubinskij E.E. *Saints Constantin et Méthode, apôtres des Slaves.* Travaux Théologiques, N° 26, Moscou 1986.
[21] Filimonov G.D. *Essais d'iconographie chrétienne russe.* La Sophia, la Sagesse de Dieu. Messager de la Société d'Art Russe Ancien, 1874, 1er fasicule, 1e division.
[22] Nikol'skij A.I. *Sophia, la Sagesse de Dieu (La rédaction novgorodienne de l'icône et l'office à sainte Sophie).* Messager d'Archéologie et d'histoire, fascicule XVII. St Pétersbourg 1906.
[23] M.A. *Sur l'histoire de l'iconographie de Novgorod.* Travaux Théologiques, N° 27, Moscou 1987, p. 61-80.
[23 a] Sophia. *Les mythes des peuples du monde.* Moscou : Encyclopédie Soviétique, 1982. Tome 2, p. 464-465.
[24] Pouchkine A.S. *Histoire de Pierre I : Matériaux préparatoires.* (in :) Alexandre Pouchkine, Remarques historiques. Léningrad, 1984.
[25] Léningrad. *Grande Encyclopédie Soviétique*, tome 14, Moscou 1973.
[25 a] Sankt Peterburg. *Dictionnaire encyclopédique Brockhaus & Efron.* St Pétersbourg, 1900, tome XXVIII a.
[26] Motivy. *Lermontovskaya Enciklopedija.* Moscou 1981.
[27] Kapterev N.F. *Le patriarche Nikon et le tsar Alexeï Mikhailovitch*, tomes 1 & 2. Sergiev Possad, 1909.
[28] Gusev V.E. *Le protopope Avvakum Petrov, remarquable écrivain russe du xvıı siècle.* La vie du protopope Avvakum. Réd. N.K. Gudzij. Moscou : GIKHL, 1960.
[29] Bulgakov, Sergij, protoierej. *Pravoslavie.* Paris : YMCA-Press, 1965 .
[29 a] Père Serge Boulgakov. *L'Orthodoxie.* Trad. C. Andronikof. Lausanne : L'Age d'Homme, 1980.
[30] Soloviov Vl. *Préface au livre : Poèmes de Vladimir Soloviov.* St Pétersbourg, 1900 [3].
[31] Soloviov, Vl. *Russkaja Idea. Œuvres en 12 vol.* Bruxelles : Foyer Oriental chrétien, 1969, tome XI, p. 89.
[32] Rozanov V.V. *Vozle « Russkoj Idei ». Sredi Hudožnikov. (Autour de l'Idée Russe. Parmi les artistes).* St Pétersbourg, 1911. Trad. partielle dans : *La Face sombre du Christ.* Paris : Gallimard, 1964, p. 137-143.
[33] Golubinskij E.E. *Saint Serge de Radonège et la Trinité Saint Serge qu'il a fondée.* Moscou 1909 [2].
[34] Prokhorov G.M. *Povest' o Mitae.* Leningrad : Nauka, 1978.
[35] Platon. *Les lois.* dans : Platon. *Œuvres complètes*, tome II, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1955. trad. Léon Robin.

[36] Diogène Laërce. *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*. Traduction nouvelle de Robert Genaille. Paris : Garnier, 1933, 2 vol.
[37] Kinovija. *Encyclopédie théologique orthodoxe*, St Pétersbourg, 1910, tome 10.
[38] *Chronique du monastère de saint Séraphim à Divéévo*. Compilée par le père L.M. Tchitchagov. Moscou, 1896.
[39] Golubcov S.A. *Sergiev Possad et la Laure*. Moscou 1983. 1e partie. Manuscrit dactylographié.
[40] Sinicyna N.V. *Maxime le Grec et la Russie*. Moscou, 1977.
[41] Sinicyna N.V. *La tradition manuscrite du xvie et du xviie siècle des recueils des œuvres de Maxime le Grec*. TODRL, tome 26. Leningrad : Nauka, 1971.
[42] Smirnov S.A. *Histoire de l'Académie de Théologie de Moscou jusqu'à sa transformation (1814-1870)*. Moscou, 1879.
[43] U Troicy v Akademii (*L'Académie de la Trinité Saint Serge*) : volume jubilaire, 1914.
[44] Polenova N.V. Abramtsévo. *Souvenirs*. Moscou, 1922.
[45] Florensky P.A. *Hramovoe dejstvo kak sintez iskusstv*. Moskva : Makovec, 1922. Repris dans Sobranie Sočinenij, vol I, Paris : YMCA-Press, 1985. Traduction française : la Liturgie comme synthèse des arts, dans ce volume.

Notes de V. Kozlova

LA LITURGIE COMME SYNTHESE DES ARTS *

Je voudrais exprimer devant vous quelques réflexions de caractère général. Mais arrachées à la vie qui les a inspirées, qui les a fait naître, les pensées sont mal comprises : que ceci reste donc des pensées « à l'occasion », des réflexions concrètes et théoriques à propos d'un musée vivant de première importance, un musée vivant de la culture russe en général et de l'art russe en particulier. Mais n'empêche, sans avoir posé correctement les principes généraux et en particulier réalisé un consensus sur les grandes lignes du travail culturel et artistique, on ne peut réaliser les tâches que la réalité historique nous propose. L'activité pratique se doit d'aller de pair avec la formation des collaborateurs et de plus, avec la réflexion en profondeur sur les questions théoriques. En outre, dans le domaine qui nous occupe : le problème de l'art religieux comme synthèse suprême de différentes activités artistiques, il faut reconnaître que les questions de théorie de l'art n'ont encore pratiquement jamais été abordées. Si l'on pouvait donner libre cours à son imagination et passer des tâches immédiates au domaine des possibilités, pas très lointaines du reste, il faudrait développer devant vous cette idée : il importe de créer un ensemble d'institutions scientifiques et d'enseignement auprès de la Laure de la Trinité Saint-Serge, monument exemplaire et tentative historique accomplie de réaliser la suprême synthèse des arts dont rêve tant l'esthétique moderne.

Je vois la Laure comme une sorte de station expérimentale et de laboratoire — qui par certains côtés ressemblerait à une Athènes moderne — pour l'étude des problèmes les plus essentiels de l'esthétique contemporaine, de sorte que la discussion théorique sur l'art de l'Eglise ne soit pas abstraite des réalisations effectives, mais confrontée au phénomène esthétique qui contrôle et nourrit la réflexion théorique. Ce qui va suivre montrera peut-être clairement qu'un musée existant pour soi — je veux poursuivre ma pensée jusqu'au bout — est une chose mensongère et surtout néfaste pour l'art. Un objet d'art, bien qu'on l'appelle une chose, n'est pas pour autant une chose, n'est pas un *ergon*, n'est pas une momie immobile,

* Le présent texte est celui d'un exposé à la Commission pour la sauvegarde des monuments d'art ancien à la Laure de la Trinité Saint-Serge. Il aborde — à partir d'un cas concret — des questions extrêmement importantes et complexes. L'auteur lui a laissé sa forme originale, celle d'une esquisse, qui explique la rapidité de l'exposé. Le développer sous une autre forme demanderait naturellement un long traité. P.F.

morte et statique, de l'activité artistique : un musée doit être une source intarissable, éternelle de la création, d'activité vivante et palpitante de l'artiste, qui bien qu'éloigné de lui par le temps et l'espace, reste pourtant inséparable de lui, joue de toutes les couleurs de la vie, une *energeia* toujours émouvante de l'esprit.

L'œuvre d'art vit et requiert des conditions particulières pour pouvoir s'épanouir. Hors des conditions concrètes de son existence artistique — oui, artistique — l'œuvre d'art meurt ou passe à l'état d'anabiose, elle cesse d'être perçue et parfois d'exister en tant qu'œuvre d'art. Or la tâche d'un musée est précisément d'arracher à son contexte l'œuvre d'art, faussement comprise comme une chose que l'on peut emporter et déplacer à son gré, que l'on peut détruire (à la limite), alors que l'objet d'art est vivant. Pour parler en images, au tableau achevé le musée substitue ses contours, et tant mieux s'il ne les gâche pas complètement. Mais que dirions-nous d'un ornithologue qui au lieu d'observer les oiseaux dans leur milieu naturel, passerait son temps à collectionner des oiseaux empaillés ? Les naturalistes de notre temps comprennent bien qu'il est essentiel d'étudier la nature en milieu naturel, et même les musées de sciences naturelles font l'effort de se transformer en jardins zoologiques et botaniques ; ils remplacent les cages par un milieu d'existence aussi proche que possible de la nature : je mentionnerai le fameux jardin zoologique de Hambourg. Mais on ne sait pourquoi, la même idée appliquée à l'activité spirituelle de l'homme, infiniment plus importante, n'a pratiquement jamais été étudiée dans les disciplines correspondantes. Quelques chiffons dans un musée ou le tambour d'un chaman ne sont que des chiffons et un tambour, et présentent aussi peu d'intérêt pour l'étude du chamanisme qu'un éperon de Napoléon pour l'histoire militaire contemporaine.

Plus élevée est l'activité de l'homme, plus déterminant est son élément de valeur, plus la méthode fonctionnelle de conceptualisation et d'étude s'impose et plus la collection empirique de raretés et de monstres est stérile. Ces idées sont aussi indubitables que vite oubliées lorsqu'il s'agit de les appliquer. J'abuse de votre attention avec des vérités trop évidentes, j'en conviens, mais je m'y vois contraint à force de me heurter à des attitudes qui ne peuvent ou ne veulent pas en tenir compte, à cet instinct de possession artistique et archéologique primaire, à cette *rabies museica* qui ferait découper des morceaux de tableau pour le simple plaisir de les mettre dans telle rue, dans telle maison à l'enseigne : « musée » ; vraiment : *lucus et non lucendo*, mais les Muses ne se laissent pas engoncer dans les falbalas. Au nom des intérêts de la culture, il faut protester contre les tentatives d'arracher quelques rayons au soleil de la création, de leur coller une étiquette et de les enfermer sous une cloche de verre. Et il faut espérer que ces protestations ne restent pas sans écho (sinon maintenant, du moins dans le futur), car l'organisation des musées va dans le sens du concret, de l'animation et de la vie en plénitude pour les objets d'art. Je lis chez Pavel Mouratov des pages que je suis prêt à voir figurer dans le code d'esthétique des musées. « Peut-être n'est-ce pas à la lumière des musées qu'il faut chercher les sources du véritable engouement pour le monde antique »,

écrit l'auteur des *Images d'Italie*. Qui osera dire qu'il a vraiment perçu la Grèce entre les quatre murs d'un musée de Londres, et qu'il en a gardé dans son cœur l'image en rentrant par le Strand perpétuellement mouillé ou en descendant par Hyde Park, brumeux et romantique à l'usage des rêveurs du Nord ? A Londres, le génie du lieu est manifestement étranger au génie du lieu où ont vu le jour les marbres du Parthénon et Déméter de Cnide. Et n'est-il pas plus proche de l'air dont ont nourri leur invisible vie ces êtres du monde antique, l'air que l'on respire dans la vaste cour — certes moins riche en chefs-d'œuvre de tout premier ordre — des Thermes de Dioclétien à Rome?... Le visiteur admirant des bas-reliefs antiques pourra y entendre le bruit d'une poire qui tombe ou celui d'une branche de figuier aux larges feuilles, qui, bercée par le vent, vient frapper à la fenêtre. Au milieu de la cour, une fontaine palpite près des vieux cyprès, le lierre enlace des taureaux blancs, prêts pour le sacrifice. Le soleil inonde les pierres et les sarcophages, il rend leur travertin bleu et translucide, leur marbre tiède et vivant. Pour ces objets qui vivent si bien, on donnerait la perfection d'un chef-d'œuvre soigneusement conservé dans une pièce sans fenêtres. Les pétales d'une rose tombée sur les plis du vêtement d'une femme, œuvre d'un sculpteur anonyme, ajoutent plus à sa beauté que les réflexions des amateurs d'art et les discussions savantes. Ces pétales, ces ombres de feuilles et de branches qui ondulent sur le marbre, ces lézards qui se faufilent entre les pierres, c'est comme un lien entre le monde antique et le nôtre, qui seul permet à notre cœur de le connaître et de croire en sa vie. » Mouratov parle ensuite de l'excellente idée des organisateurs du Museo Nazionale, d'exposer à ciel ouvert et à la lumière du soleil une partie des collections d'antiquités. « Pour la sculpture antique, un musée est pire qu'une galerie de tableaux pour les peintures de la Renaissance... La sculpture a besoin de lumière et d'ombre, de l'espace du ciel et du contraste de la verdure, peut-être même des taches de la pluie et du mouvement de la vie autour d'elle. Pour cet art, un musée sera toujours une prison ou un cimetière ». « Une profonde émotion s'empare, dit-il, du visiteur dans ce coin tranquille du Forum, près de la source de Juturne, où les Dioscures * menaient boire leurs chevaux. » Mais, demandons-nous, quelle serait la valeur de ces pierres, emportées au musée de Berlin et alignées sur des étagères adossées à des murs sans doute parfaitement secs ?

N'est-ce pas contempler ces pierres sur les lieux mêmes où elles vivent, qui bouleverse et élève l'âme ? Pour notre Commission et toute espèce de commission, dans n'importe quel pays, le pire serait de pécher contre la vie, de glisser sur la pente de la facilité, qui rendrait une collection morte et sans âme. Et n'est-ce pas ce qui arrive lorsque l'esthète ou l'archéologue se penche sur la vie d'un organisme, d'un tout fonctionnel, comme un en-soi, comme une chose arrachée à l'esprit de la vie, en-dehors de sa relation fonctionnelle avec l'ensemble ?

L'inventaire de la Sacristie de la Laure nous présente pareille tentative de mise à mort. Lorsque, en parlant du fameux calice de marbre rouge-orangé

* Castor et Pollux.

offert à la Laure par le grand prince Vassili l'Aveugle, l'auteur de l'inventaire mentionne : « *x* livres de marbre à tant la livre, au total trois roubles cinquante kopecks ». Ne nous laissons pas tromper par la sincérité naïve de cette notice : *nomine mutato de te fabula narratur*. La précision de la formule : « du marbre pour trois roubles cinquante kopecks », est typique des collectionneurs d'objets qui, hors de leur contexte, n'ont pratiquement aucun sens. « On peut seulement rêver — dirons-nous avec Mouratov — qu'un jour toutes les sculptures, tous les bas-reliefs trouvés sur le Forum et le mont Palatin, sortiront des musées de Rome et de Naples pour revenir à leur lieu d'origine. Qu'un jour on comprendra qu'il vaut mieux pour l'art antique mourir honnêtement sous l'effet du temps et de la nature que dormir d'un sommeil léthargique dans un musée. » Décentraliser les musées, introduire le musée dans la vie et la vie au musée, créer un musée vivant pour le peuple, qui éduquerait les masses en les accueillant, et non pas une collection de curiosités pour les gourmets de l'art, assimiler pratiquement toute la complexité de la création humaine, la mettre à la portée du peuple et non de cercles fermés de spécialistes qui sont les moins enclins à comprendre l'art comme un tout : tels sont les mots d'ordre de la réforme des musées, qui doivent être l'antipode de ce que l'art du passé avait de pire et qui mérite vraiment l'épithète de « bourgeois ». Mais revenons à la discussion théorique.

Dans un de ses exposés, Iouri Alexandrovitch Olsoufiev définit le **style** comme le résultat de l'accumulation de perceptions artistiques homogènes (j'ajouterais : de nos réactions créatrices) d'une époque donnée, et « c'est pourquoi, dit-il, l'accord du style et du contenu est le gage de l'art véritable d'une époque donnée ». Ainsi la vie de l'art dépend du degré de fusion entre les impressions et les modes d'expression. L'art véritable est l'unité du contenu et des modes d'expression de ce contenu, mais ces modes d'expression, on peut les comprendre d'une manière simpliste, qui met en relief **une seule** facette d'un tout, d'un ensemble. On prendrait un seul côté de ce tout pour un en-soi, existant à l'écart des autres facettes de l'ensemble, alors qu'en fait ce n'est qu'une fiction, qui **hors** d'un ensemble est privée de réalité, tout comme une couleur isolée d'un tableau où des sons isolés d'une symphonie ne sont pas une réalité esthétique. Et si l'esthète se base sur cette perception simplifiée et essaie de couper les fils, ou plutôt les artères, les vaisseaux sanguins qui relient entre eux les divers aspects d'une œuvre d'art, aspects que lui, l'esthète, n'a pas remarqués, il détruit l'unité du contenu et des moyens d'expression, il détruit le **style** de l'œuvre d'art ou le défigure ; et en dépouillant l'œuvre de son style, il la prive de son authenticité. L'œuvre d'art, répétons-le, n'en est une que dans la plénitude des conditions indispensables à son existence, qui ont présidé à sa naissance. En supprimant une partie de ces conditions, en les modifiant, on prive l'œuvre d'art de son jeu dans la vie, on la mutile, on la rend anti-artistique. Les traits de style hétérogène, apportés dans un style déterminé, sont souvent exécrables si l'on n'a pas produit une **nouvelle** synthèse créatrice. Aphrodite en crinoline serait aussi insupportable qu'une marquise du XVIII^e^ siècle sur un aéroplane. Mais si dans cette forme

primitive l'unité de style de l'œuvre d'art est généralement admise, la validité universelle de ce pré-requis dans l'approche de l'œuvre d'art est loin d'être reconnue par tous. Bien sûr tout le monde sait qu'il faut de la lumière pour le phénomène esthétique du tableau ou de la statue, du silence pour la musique, de l'espace pour l'architecture, mais il est nettement moins évident que ces conditions générales s'accompagnent de précisions qualitatives, et que ces précisions ne sont nullement un mérite supplémentaire, une gentillesse de qui les contemple, mais qu'elles sont partie intégrante de l'œuvre artistique, qu'elles ont été prévues par leur créateur et qu'elle forment le prolongement de l'œuvre, même en dehors de ce que nous appellerons (pour simplifier) l'œuvre d'art proprement dite. Par exemple un tableau doit être éclairé par une lumière **bien précise** : diffuse, blanche et non colorée, d'intensité suffisante, homogène et non par taches, etc... ; et sans cette lumière, ce tableau en tant qu'objet d'art, que phénomène esthétique, ne vit pas. Eclairer un tableau à la lumière rouge alors qu'il est fait pour exister à la lumière blanche, c'est tuer le phénomène esthétique proprement dit, car le cadre, la toile et les couleurs ne forment pas l'œuvre d'art. Et de même, admirer une œuvre architecturale dans un espace brumeux ou écouter un morceau de musique dans une salle à l'acoustique déplorable, c'est défigurer ou anéantir le phénomène esthétique. Mais bien plus : dans certaines conditions, la perception des œuvres artistiques est négative ; par exemple, on ne peut écouter une symphonie ou regarder un tableau dans une salle où règne une odeur de gaz insupportable, et ces conditions négatives, outre le fait qu'elles n'assurent pas la qualité du contact avec l'œuvre, interfèrent dans son style, détruisent l'unité de la forme et du contenu et donc détruisent l'œuvre en tant que telle. Que ce soit de manière positive ou négative, l'œuvre d'art est le centre de tout un faisceau de conditions qui seules la rendent possible comme artistique, et hors de ces conditions constitutives, en tant qu'œuvre d'art **elle n'existe tout simplement pas**. Pour mettre en valeur la peinture de chevalet, nous choisissons un cadre et un fond, pour la statue un drapé, pour un bâtiment les taches de couleurs et d'espace qui l'environnent, pour la musique une ambiance générale adéquate. Plus les conditions de vie de l'œuvre sont complexes, plus il est facile de déformer le style, de faire un faux pas qui nous amène insensiblement hors de l'art vrai et à l'absence de style.

Ces considérations générales valent en particulier pour l'art religieux. L'esthétique d'un passé encore tout récent se croyait en droit de regarder de haut l'icône russe ; depuis, les yeux des esthètes se sont ouverts à l'art religieux. Mais c'est un premier pas, et malheureusement **ce n'est encore qu'un premier pas**, car souvent le manque de réflexion et de sensibilité esthétique porte à considérer l'icône en soi, comme une chose que l'on trouve d'habitude dans les églises, qui se trouve être placée dans l'église, mais qui pourrait l'être dans un auditoire, un musée, un salon, je ne sais où encore. Je me suis permis d'appeler manque de réflexion cette façon d'arracher l'un des aspects de l'art religieux à tout l'ensemble de la liturgie comme synthèse des arts, comme milieu artistique qui seul donne à l'icône

son sens artistique véritable et permet de la contempler dans son authenticité artistique. Même l'analyse la plus superficielle de n'importe quel aspect de l'art ecclésial montrera le lien de cet aspect avec les autres, avec tous les autres, j'en suis persuadé. Qu'il nous suffise de noter certains côtés ici, presque au hasard, interdépendants de cet art.

Prenons par exemple l'icône. Bien sûr, son mode d'éclairage est loin d'être indifférent, et bien sûr, pour l'existence artistique de l'icône, son éclairage doit être celui pour lequel elle a été peinte. Ce n'est pas pour autant la lumière diffuse de l'atelier ou de la salle de musée, mais la lumière irrégulière, vacillante, peut-être même tremblante, de la veilleuse. Elle est conçue pour le jeu de la flamme inquiète, tremblant au moindre souffle du vent, tenant compte à l'avance des reflets, des faisceaux de lumière à travers le verre coloré ou taillé. Ainsi, l'icône ne peut être contemplée comme telle que lorsque la lumière jaillit, vacille, se fractionne, irrégulière comme une pulsation, riche de chauds rayons prismatiques, une lumière que tous perçoivent comme vivante, qui réchauffe l'âme et semble exhaler un chaud parfum.

Peinte dans une cellule à demi-obscure, à la fenêtre étroite, à l' éclairage mixte naturel et artificiel, l'icône ne prend vie que dans les mêmes conditions, et au contraire se fige et se déforme dans des conditions qui, abstraitement parlant, pourraient sembler les plus favorables pour un tableau : l'éclairage régulier, tranquille, froid et fort du musée. Et de nombreuses particularités des icônes, qui irritent tant le goût trop blasé de nos contemporains : certaines proportions exagérées, certaines lignes accentuées, l'abondance de l'or et des pierres précieuses, les auréoles et les couronnes, les pendentifs, les voiles de brocart, de velours, rehaussés de perles ou de pierres précieuses, tout cela, dans les conditions propres à l'icône, vit, non pas du tout comme un exotisme piquant, mais comme le moyen unique, indispensable, irremplaçable, d'exprimer le contenu spirituel de l'icône, c'est-à-dire son unité de style et de contenu, autrement dit, son art authentique. L'or qui à la lumière du jour semble barbare, lourd et amorphe, prend vie à la lumière vacillante de la veilleuse ou du cierge, car il scintille de mille feux, faisant pressentir d'autres lumières, non terrestres celles-là, qui peuplent l'espace d'En-Haut. L'or, cet attribut conventionnel du monde d'En-Haut, se transforme dans un musée en une chose factice et allégorique. Mais dans l'église, à la lumière d'innombrables veilleuses et de cierges, il devient un symbole vivant. De même le primitivisme de l'icône, ses couleurs vives, parfois jusqu'à l'insupportable, sa densité, ses lignes accentuées, tout cela est très finement conçu en fonction de l'éclairage de l'église. Dans l'église, toute cette exagération s'estompe, donnant une force que n'ont pas d'autres procédés. En la personne des saints, nous voyons alors, dans l'éclairage de l'église, les visages d'En-Haut, les manifestations vivantes d'un autre monde, les archétypes, les *Ürphänomena*, dirions-nous avec Goethe. Dans l'église, nous sommes face à face avec le monde platonicien des idées, tandis qu'au musée nous voyons non pas des icônes, mais leurs caricatures.

Mais avançons, et de **l'art du feu**, partie intégrante de la synthèse qu'est

la liturgie, passons à **l'art de la fumée**, sans lequel, encore une fois, cette synthèse ne saurait exister. Faut-il démontrer que ce fin rideau d'encens qui se répand dans l'air adoucit et approfondit la vision de la perspective aérienne des icônes et des fresques, et de cela, le musée ne pourrait même pas en rêver. Faut-il rappeler que cette atmosphère, toujours en mouvement, matérialisée, accessible au regard, comme un fin granulé, apporte aux icônes et aux fresques les acquis de l'art de l'air, nouveaux seulement pour l'art laïc, abstrait, isolé, mais nullement nouveaux pour l'art religieux, intégrés par ses créateurs et donc sans lesquels leurs œuvres seraient forcément abîmées.

Nul ne contestera que la lumière électrique tue la couleur et rompt l'équilibre des masses de couleur. Si je dis qu'on ne peut examiner l'icône dans une lumière électrique riche en rayons bleus et violets, je pense que personne ne me contredira. Tout le monde sait que la lumière électrique, comme une brûlure, anéantit aussi la sensibilité psychique. Présenter l'icône dans un éclairage électrique, c'est fournir à l'œuvre d'art des conditions de perception négatives. Mais s'il en existe de négatives, *a fortiori* on en trouve de positives, qui toutes ensemble définissent et l'action liturgique comme un tout, et chacun de ses aspects dans leur dépendance organique. Le style requiert la présence en plénitude d'une série de conditions, un ensemble artistique clos comme un monde à part, et l'intrusion dans ce monde d'éléments **hétérogènes** déforme le tout et les parties qui avaient dans le tout leur centre et leur principe d'équilibre. Dans l'église, en principe, tout est intrinsèquement lié : l'architecture tient compte d'un effet aussi discret que celui des rubans d'encens ondulant sur les fresques et enlaçant les piliers. Les mouvements, les volutes de ces rubans élargissent à l'infini les espaces architecturaux de l'église, atténuent la sécheresse et la rigueur des lignes, semblent les fondre, leur insuffler mouvement et vie. Mais nous n'avons parlé ici que d'une petite partie assez uniforme de l'action liturgique. Rappelons-nous la plastique et le rythme des mouvements des célébrants, par exemple lorsqu'ils encensent, les jeux de lumière sur les plis des tissus précieux, les parfums d'encens, l'atmosphère si particulière ionisée par les flammes de milliers de cierges. Rappelons-nous ensuite que la synthèse de l'action liturgique ne se limite pas aux arts plastiques, mais entraîne l'art vocal et la poésie, toutes sortes de poésie, car, sur le plan de l'esthétique, elle est un drame musical. Et **tout** y est ordonné en fonction d'un but : la catharsis ; pris séparément, les éléments du tout n'existent pas ou existent faussement. C'est pourquoi, laissant de côté la mystique et la métaphysique du culte, m'en tenant au plan autonome de l'art en tant que tel, je suis sidéré d'entendre des discours sur la conservation de la Laure — un monument si sublime — qui n'envisagent qu'**un seul aspect**, témoignant d'une coupable indifférence anti-culturelle et anti-artistique envers les autres.

Si un amateur de musique vocale voulait me démontrer que le chant liturgique, si étroitement lié à l'antiquité, est un grand art, et probablement même un sommet de l'art vocal, qu'il n'est comparable qu'à Bach dans le domaine de la musique instrumentale, si au nom de cette valeur culturelle il

exigeait que l'on conserve le côté vocal de la liturgie, en particulier parce que la tradition de la Laure conserve tout un ensemble de mélodies et de tons propres, il va de soi que je lui tendrais la main. Mais je me retiendrais à grand-peine de lui faire cet amer reproche : « Est-ce que vraiment cela vous est égal de voir tomber en ruines ces voûtes, ce prodige d'architecture, de voir s'écailler ces fresques et les icônes barbouillées ou livrées au pillage ? » Et à l'amateur de chant et d'art plastique, comment pourrais-je taire mon souci de la conservation des monuments de la poésie liturgique, qui garde l'ancienne tradition d'un mode de lecture chantant et rythmé, mon souci de la conservation des manuscrits du passé, d'une importance historique pour la composition du livre liturgique. Et comment ne pas rappeler à tous ces amateurs d'art que la liturgie comportait des arts auxiliaires, mais qui contribuaient beaucoup à en faire une action artistique : des arts presque oubliés aujourd'hui : l'art du feu, du parfum, de la fumée, du vêtement, et aussi l'art unique au monde des prosphores de la Laure, avec leur secret de fabrication et de cuisson, l'art de la chorégraphie qu'on sent dans l'harmonie des mouvements, des entrées et des sorties des célébrants, des processions autour de l'autel et autour de l'église. Celui qui a goûté aux charmes de l'antiquité sait à quel point cela est antique et que cela vit comme son héritage et son seul surgeon, en particulier de la tragédie sacrée de l'Hellade. Même des détails tels que le toucher spécifique des différentes surfaces, des objets sacrés de différentes matières, des icônes ointes ou imprégnées d'huile, d'aromate et d'encens, et le toucher des lèvres (la partie la plus sensible de notre corps) entrent dans la composition de cette action intégrale, comme domaines artistiques particuliers, l'art tactile, l'art olfactif, etc..., et en les supprimant, nous nous priverions de la perfection de l'ensemble. Je ne parlerai pas des aspects occultes propres à toute œuvre d'art et éminemment à celle du temple : cela nous entraînerait trop loin ; je ne peux pas non plus parler ici de la symbolique propre à toute forme d'art, en particulier à l'art des cultures organiques. Contentons-nous d'une prise en compte extérieure, superficielle, du style comme unité de tous les moyens d'expression, pour parler de la Laure comme d'un monument d'art et d'histoire unique au monde, qui requiert infiniment d'attention et de soin. Au plan culturel et artistique, la Laure forme un tout unique et doit être un « musée » intégral, elle ne doit pas perdre une seule goutte de ce précieux nectar de culture unissant avec tant de style la diversité rassemblée par les périodes moscovite et pétersbourgeoise de notre histoire. Comme monument et centre d'une autre culture, la Laure est infiniment nécessaire à la Russie, elle l'est dans son intégralité, avec sa vie et sa spécificité qui remontent à un passé lointain. Car cet îlot d'une vie formée entre le XIV^e^ et le XVII^e^ siècle, l'Etat se doit de le protéger au moins aussi soigneusement que les derniers bisons de la grande forêt de Bialowieża. Car s'il se trouvait en Russie une institution semblable à la Laure, fût-elle en-dehors de notre histoire, le domaine d'une culture étrangère, musulmane ou lamaïste, l'Etat pourrait-il hésiter à la préserver ? Alors combien plus attentif doit-il se montrer envers le cœur même, le centre de **notre** histoire et de **notre** culture scientifique et artistique ! Et du reste je trouve irréfléchie et privée de sens

esthétique l'idée d'enlever la Laure à la communauté monastique pour la remettre au clergé paroissial. Qui est attentif à la différence qualitative et quantitative de vie, de psychologie, et aussi dans la façon de célébrer des moines, même mauvais, et du clergé paroissial, fût-il le plus vertueux, est forcé de convenir avec moi que confier le service de la Laure au clergé blanc serait une énorme faute de style. Même au plan des couleurs dans les églises et dans les cours de la Laure, voir remplacer les silhouettes noires typiquement monastiques par d'autres d'un autre style, ou sans style du tout, détruirait tout de suite l'impression artistique d'ensemble de la Laure et ferait de ce monument de vie et de création un entrepôt mort d'objets plus ou moins adventices. Je comprendrais l'exigence fanatique de démolir la Laure afin qu'il n'en reste plus pierre sur pierre, au nom de la religion du socialisme, mais je me refuse catégoriquement à comprendre un *Kultur-träger*-isme à cause d'une prédominance (fortuite à notre époque) des spécialistes en histoire de l'art, un *Kultur-träger*-isme qui défendrait farouchement l'icône, la fresque, les murs eux-mêmes, et qui serait indifférent à d'autres aspects, non moins précieux, de l'art ancien, et surtout, qui ne tiendrait pas compte du but suprême des arts : leur synthèse, si heureuse et originale, réalisée dans la Liturgie de la Trinité Saint-Serge, cette synthèse dont feu Skriabine était si assoiffé.

Notre temps ne cherche par les arts, il cherche l'Art dans toute sa profondeur, l'Art qui est la première des activités et qui les unit toutes. Et notre temps sait où se trouve non seulement le texte, mais encore toute l'incarnation artistique de l'« Œuvre préliminaire » [1].

Sergiev Possad
24 octobre 1918

1. *Œuvre Préliminaire* ou *Acte Préalable* : première partie de la création du « grand mystère cosmique » dont Skriabine avait conçu le projet. C'est au cours de cette première étape que s'amorce la transformation du monde extérieur. — NdT.

LES SIGNES CELESTES

Réflexions sur la symbolique des couleurs

Partons dans la nature, quelque part dans les champs, de préférence au lever du soleil, ou en tout cas au moment où le soleil est bas sur l'horizon, et notons le jeu des couleurs.

A l'opposé du soleil : le violet, un peu de mauve, mais surtout du bleu. Du côté du soleil, du rose et peut-être plutôt du rouge orangé. Au-dessus de nos têtes, du vert presque transparent, émeraude.

Réfléchissons à ce qui est offert à nos regards. Nous voyons la lumière, exclusivement la lumière, uniquement la lumière de l'unique soleil. Sa gamme de teintes n'est pas un trait propre à lui seul, mais l'expression d'un lien avec ce milieu terrestre et en partie peut-être céleste que cette unique lumière remplit d'elle-même.

La lumière est indivisible, elle est véritablement continue. Dans un espace saturé de lumière, on ne peut distinguer une zone qui ne soit pas en communication avec toute autre zone. On ne peut non plus isoler une partie de l'espace lumineux, on ne peut retrancher une partie de la lumière. (C'est un bel exemple de ce que la continuité ne constitue pas une condition suffisante de divisibilité et que la divisibilité ne procède pas analytiquement de la continuité). Quand les corps opaques interceptent dans l'espace la lumière, cet isolement de la lumière se fait toujours unilatéralement, d'**un seul** côté, et c'est pourquoi il n'y a pas moyen de donner des contours au volume de lumière ainsi dégagé.

Ainsi donc la lumière est continue. Cependant les centres optiques qui se saturent de lumière et nous la transmettent ne sont pas continus. Ils sont d'une structure granuleuse, ils se composent d'une poussière très fine, et de plus ils en contiennent encore une autre, si délicate, si fine qu'elle échappe à l'observation au microscope mais se compose pourtant de granules, de particules de matière. Et ces magnifiques couleurs qui parent l'horizon ne sont rien d'autre que le mode de corrélation entre la lumière indivisible et la discontinuité de la matière. Nous pouvons dire que la valence chromatique de la lumière solaire est cet avant-goût, cette modification qu'apporte à la lumière du soleil la poussière de la terre, la plus fine poussière terrestre, et

peut-être aussi la poussière céleste encore plus fine. Le **violet** et le **bleu** c'est la ténèbre, le vide. Une ténèbre atténuée pourtant par la lueur d'une sorte de voile qu'on aurait jeté sur elle : une poussière atmosphérique extrêmement fine. Quand nous disons que nous voyons le violet ou l'azur de la voûte céleste, nous voyons précisément la ténèbre, la ténèbre absolue du néant qu'aucune lumière n'éclaire ni ne pénètre. Nous voyons cependant non pas la ténèbre comme telle, mais la ténèbre à travers une poussière très fine, éclairée par le soleil.

Le rouge et le rose sont également cette même poussière mais vue non pas face à la lumière, mais de côté, une poussière qui n'atténue pas la ténèbre des espaces interplanétaires, qui ne la dilue pas par de la lumière, mais au contraire enlève à la lumière une partie de sa luminosité. Elle fait de l'ombre pour les yeux, elle qui se place entre la lumière et les yeux et par son manque de luminosité accentue encore l'impression de ténèbres.

Enfin la couleur **verte** qui tombe perpendiculairement, le vert du zénith, est un équilibre entre la lumière et les ténèbres. C'est l'éclairage latéral que donnent les particules de poussière, mais qui n'éclairerait qu'un seul hémisphère de chaque particule, de telle sorte que chacune d'entre elles peut être appelée aussi bien obscurité sur un fond lumineux que lumineuse sur un fond obscur. La couleur verte au-dessus de nos têtes n'est ni lumière, ni ténèbre.

Donc il n'existe que l'énergie de la lumière qui éclaire et la passivité de la matière éclairée, et qui pour cette raison n'absorbe pas la lumière, c'est-à-dire une passivité de la matière qui au-delà d'elle ne laisse pas passer la lumière. Et enfin il existe ce dont nous ne pouvons dire que « il existe » (comme tournure grammaticale) parce que cette chose est le **néant**, un espace vide, c'est-à-dire une lumière d'intensité nulle, une pure potentialité de brillance pour une lumière qui n'existe pas. Ces deux éléments et un troisième, le néant définissent toute la variété des couleurs du ciel.

A partir de ces images sensorielles, la pensée, d'elle-même, s'élève à leur signification symbolique. Mais ici il faut dire une fois pour toutes et avec une extrême insistance que le sens métaphysique de cette symbolique, comme de toute vraie symbolique d'ailleurs, ne vient pas se superposer aux images sensorielles, mais est contenu en elles et c'est lui, le sens métaphysique, qui les définit. Ces images, nous les comprenons non pas simplement comme des images physiques, mais comme des images métaphysiques, les métaphysiques comportant les physiques et s'éclairant par elles. Dans notre cas, le passage du sensoriel au supra-sensoriel est si graduel qu'en prononçant les mots « **lumière** », « **obscurité** », « **couleur** », « **matière** », nous ne savons pas dans quelle mesure, au moment où nous parlons, il s'agit de physique ou de métaphysique. Car de tous ces mots, des **mots originels**, comme des racines communes, se dérive et se forme — en restant tout le temps parallèles et en vivante corrélation — une physique autant qu'une métaphysique ou, plus exactement, une métaphysique autant qu'une physique. Réellement les corrélations décrites entre les éléments du monde physique correspondent parfaitement aux corrélations des principes du monde métaphysique. Les deux corrélations d'analogie se répètent

exactement comme le moule et la pièce moulée, ou mieux comme deux marques du même cachet, ce qui détermine également la valeur symbolique dans le monde supra-sensoriel de ce qui est le résultat de la corrélation des principes de l'être sensoriel, c'est-à-dire la **symbolique des couleurs**.

« Dieu est lumière ». « Dieu est lumière » ne doit pas être compris au sens édifiant, mais comme le jugement de la perception spirituelle, — concrète et immédiate — de la **gloire** de Dieu.

En la contemplant, nous contemplons l'unique lumière permanente et indivisible. Cette lumière, on ne peut la définir davantage, sinon qu'elle est exempte d'impureté, la pure lumière dans laquelle « il n'est point de ténèbres » [1 Jn 1,5]. La définition de la lumière ne peut être que la suivante : la lumière est quelque chose qui ne renferme aucune ténèbre car tout en elle est lumineux et toute ténèbre en elle a été vaincue de toute éternité, surmontée et illuminée.

Par rapport aux couleurs, nous nommons la lumière **le blanc**. Or « blanc » n'est pas une définition positive, mais simplement l'indication d'une absence d'impureté : ni telle couleur ni telle autre, mais uniquement la lumière pure, sans impureté. « La lumière blanche » n'est que la désignation de la lumière en tant que telle, qui analytiquement souligne son intégrité. C'est la lumière, Dieu, la plénitude, il n'y a en elle aucune partialité. Car toute partialité dérive des obstacles. Il n'y a en elle aucune faiblesse, aucune limitation. Car seule la limitation, l'affaiblissement, l'entrave, la dilution, la raréfaction de l'énergie pure de la lumière par une passivité qui lui est étrangère, pourrait forcer la lumière à être non pas simplement de la lumière, elle-même, mais une lumière partiale, penchant pour telle ou telle partie de la gamme chromatique. Ce milieu passif, dans sa manifestation la plus subtile, la plus délicate, ce peut être une créature, mais pas une créature ordinaire, terrestre, qui vient d'une manière triviale troubler la spiritualité de la lumière, mais une créature au sens le plus haut et le plus élevé. La créature dans son aspect primordial et originel, qui forme le milieu donnant à la lumière sa valence chromatique.

Cette poussière métaphysique s'appelle la Sophia. Elle n'est pas elle-même la Lumière de la Divinité, elle n'est pas la Divinité en personne, elle n'est pas non plus ce que nous appelons couramment une créature, elle n'est pas l'inertie brute de la matière, elle n'est pas sa grossière imperméabilité à la lumière. La Sophia se trouve à la frontière idéale entre l'énergie divine et la passivité du créé. Elle est à un égal degré Dieu et non-Dieu, à un égal degré la créature et la non-créature. On ne peut pas dire « oui » : qu'elle est, ni « non » : qu'elle n'est pas. Je ne veux pas faire ici d'oppositions antinomiques, mais souligner avec quelle facilité elle passe de l'un à l'autre monde. La lumière, c'est l'activité de Dieu, la Sophia, c'est la première densification de cette activité, sa première œuvre, infiniment subtile, dans laquelle on sent le souffle de Dieu. Une œuvre si proche de Dieu que l'on ne peut tracer de frontière entre elle et Dieu. Et nous ne serions pas capables de les différencier, n'était l'interdépendance entre la lumière, l'œuvre de Dieu, et la Sophia, la proto-créature ou la proto-matière. Ce n'est que grâce à l'interdépendance de ces deux principes qu'on peut établir

que la Sophia n'est pas la lumière, mais seulement son complément passif. Quant à la lumière, ce n'est pas la Sophia, mais elle éclaire la Sophia.
Cette corrélation définit la valence chromatique. Contemplée comme l'œuvre de la création divine, comme la première particule d'être, relativement indépendante de Dieu, comme les ténèbres du néant venant à la rencontre de la lumière, donc contemplée du côté du Dieu et face au néant, la Sophia se montre à nous comme bleue ou violette. Et *a contrario*, contemplée comme le résultat de la création divine, comme indissociable de la Lumière divine, comme l'onde avancée de l'énergie divine, comme la force divine qui va combattre l'obscurité, c'est-à-dire contemplée du côté du monde, en direction de Dieu, la Sophia se montre à nous comme **rose** ou **rouge**. Elle se montre rose ou rouge comme l'image de Dieu pour la créature, comme la manifestation de Dieu sur terre, comme cette « ombre rose » que priait Vladimir Soloviov.
Au contraire nous la voyons bleue ou violette comme l'âme du monde, comme l'essence spirituelle du monde, comme le paravent bleu étendu au-dessus de la nature. Dans la vision qu'eut Viatcheslav Ivanov, notre âme — comme le premier fondement de notre être lorsque le regard se plonge mystiquement dans les profondeurs du moi — notre âme est comme un diamant bleu. Enfin une troisième direction métaphysique est également possible, ni vers la lumière, ni partant de la lumière : la Sophia se trouve au-delà de leur définition ou auto-définition par rapport à Dieu.
C'est cet aspect spirituel de l'être, cet aspect **paradisiaque** d'avant la connaissance du bien et du mal. Il n'y a pas encore d'aspiration directe à se rapprocher de Dieu, il n'y a pas encore de fuite loin de Dieu, parce qu'il n'y a pas encore de directions : vers Dieu et contre Dieu, il n'y a qu'un mouvement **autour** de Dieu, des jeux libres devant la Face de Dieu, à l'image des serpents verts et dorés de Hoffman, ou de Léviathan que Dieu créa « pour s'y jouer » [Ps. 103, 26], ou encore à l'image de la mer jouant au soleil. Et c'est également la Sophia : cet aspect de la Sophia se montre à nous comme une couleur verte-dorée, d'émeraude translucide. Cet aspect, on le voit apparaître, fugitif, mais il ne trouve pas à s'exprimer, dans les premiers projets de Lermontov. Ces trois aspects fondamentaux de la proto-créature définissent les trois couleurs fondamentales dans la symbolique des couleurs, tandis que la signification des couleurs intermédiaires n'est établie qu'en fonction d'elles. Mais quelle que soit la variété des couleurs, elles nous informent toutes du lien, quoique divers, pourtant de la même Sophia avec la même Lumière céleste. Le soleil, la poussière la plus fine et les ténèbres du vide dans le monde sensoriel, et Dieu, la Sophia et les ténèbres infernales, les ténèbres du non-être métaphysique dans le monde spirituel, voilà les deux principes qui conditionnent la variété des couleurs, ici comme là, et toujours dans leur pleine et entière correspondance.

Sergiev Possad, 11 octobre 1919.

LA PERSPECTIVE INVERSEE * [1]

1. Observations historiques

I

L'attention de qui aborde pour la première fois des icônes russes du 14e et du 15e siècles — c'est partiellement vrai aussi pour celles du 16e siècle — est frappée par des rapports de perspective inattendus, surtout lorsque sont reproduits des objets aux côtés plats et aux arêtes rectilignes, par exemple bâtiments, tables, sièges, et en particulier des livres, notamment les évangiles, avec lesquels le Sauveur et les Saints sont souvent représentés. Ces rapports particuliers sont en contradiction flagrante avec les règles de la perspective linéaire, et du point de vue de celle-ci, ils ne peuvent être considérés que comme une ignorance grossière du dessin.

* Pour donner ce texte français nous avons collationné trois versions de la *Perspective inversée*.
1) *Trudy po znakovym sistemam III*, Tartu 1967, basée sur un « tapuscrit » corrigé par l'auteur et sur des épreuves typographiques des années vingt : Bib. Lénine, f. 218, op. 1304. ed. khr. 12.
2) Le manuscrit du « samizdat » qui a servi de base à l'édition de l'YMCA-Press, 86 pages dactylographiées (la p. 66 est manquante).
3) L'édition dans *Stat'i po iskusstvu*. Paris : YMCA-Press, décembre 1985.

Nous avons choisi la version la plus cohérente et la plus complète. Les passages omis sont presque toujours signalés par des parenthèses brisées ( ) dans l'édition de Tartu, qu'ils aient été retirés par la censure (comme une digression philosophique) ou non (digression mathématique). Nous les avons rétablis entre crochets carrés [ ].
Alors que notre texte repartait à l'imprimerie, nous avons eu le bonheur de tenir en mains le premier livre posthume du père Paul : *U vodorazdelov mysli* [Les lignes de partage de la pensée] M. : Pravda, 1990, contenant l'édition complète et non censurée de la *Perspective Inversée*. Il nous a permis de préciser quelques citations, rectifier quelques erreurs de détail et a confirmé les références manquantes de Mach que nous avions pu retrouver grâce aux indications du manuscrit. — F.L.

1. Le présent article fut écrit en octobre 1919 comme exposé à l'usage de la Commission de sauvegarde des monuments d'art ancien de la Laure de la Trinité Saint Serge. Les circonstances firent qu'il ne fut pas entendu par la Commission, mais lu lors d'une séance de la

Un examen plus attentif des icônes montre aisément que même les corps limités par des surfaces courbes sont reproduits par des raccourcis qui ne respectent pas les règles de la représentation perspective. Dans les icônes on montre souvent les parties et surfaces des corps curvilignes et des corps à facettes, qui ne peuvent être vues directement : n'importe quel manuel élémentaire de perspective vous le dira. Ainsi, lorsque le rayon visuel est perpendiculaire à la façade des bâtiments représentés, les deux murs latéraux sont vus en même temps ; on voit simultanément trois et même quatre tranches de l'évangile ; le visage est représenté avec les tempes, le haut du crâne et les oreilles tournées vers l'avant et comme étendues sur le plan de l'icône, tandis que les plans du nez et des autres parties du visage sont dirigés vers le spectateur alors qu'ils ne devraient pas être montrés même si les plans naturellement orientés vers l'avant, étaient détournés. Citons par exemple les bosses des personnages courbés de la rangée « de supplication » (« Déisis »), la représentation simultanée du dos et de la poitrine de saint Prochore, qui écrit l'Evangile sous la dictée de l'apôtre Jean le Théologien, et d'autres combinaisons semblables de profils et de faces, de plans dorsaux et frontaux, etc. Pour ces plans complémentaires, les lignes parallèles, non situées dans le plan de l'icône et qui auraient dû, suivant la perspective, converger vers la ligne d'horizon, divergent au contraire dans les icônes. Bref, de telles violations de l'unité perspective de la représentation dans les icônes sont si évidentes et incontestables que le plus médiocre élève les indiquera tout de suite, même s'il n'a de la perspective que des notions vagues et de troisième main.

Mais chose curieuse, ces « ignorances » du dessin, qui apparemment devraient provoquer la colère de tout spectateur qui a compris l'« évidente absurdité » d'une telle représentation, ne suscitent aucun malaise : elles sont ressenties comme inévitables et plaisent même. Bien plus : lorsque deux ou trois icônes, approximativement les mêmes et peintes avec un art plus ou moins égal, se trouvent placées à côté l'une de l'autre, le spectateur remarque très nettement la grande supériorité artistique de l'icône qui transgresse le plus les règles de la perspective alors que les icônes dont le

section byzantine de l'Institut de Recherche en Histoire de la Peinture et de Muséologie de Moscou, près l'Académie Russe d'Histoire et de culture matérielle du Narkompros (Commissariat du peuple à l'éducation), le 29 octobre 1920.
Les débats sur cet exposé ont été longs : y participaient, pour autant que je me souvienne : P.P. Mouratov, B.A. Kouftin, N.I. Romanov, A.A. Sidorov, N.A. Afrikanov, N.M. Ščokotov, M.I. Fabrikant et N.D. Lange. La discussion animée qui s'ensuivit me confirma dans l'idée que la question de l'espace est une des plus fondamentales en art et, je dirais même, dans la compréhension du monde en général. Mais cette question de l'espace dans l'art plastique n'est pas abordée dans le présent article : elle fait l'objet de conférences (en voie de publication) sur l'analyse de la perspective, que j'ai données en 1921 et 1923 aux Ateliers Supérieurs d'Art et de Technique de Moscou (Vkhutemas), à la faculté de Presse et d'Art Graphique. L'article, lui, ne donne qu'une approche historique concrète de la façon d'aborder la pensée organique du monde. L'auteur n'a pas la moindre intention de bâtir une théorie de la perspective inversée : il veut uniquement noter avec assez d'énergie le fait d'une pensée organique, dans un domaine. Pour terminer cette postface, je voudrais mentionner avec reconnaissance Alexandra Mikhailovna Boutiaguina, aujourd'hui décédée, qui a écrit la première partie de cet article sous ma dictée.

dessin est plus « correct » paraissent froides, sans vie et sans lien direct avec la réalité qui y est représentée. Les icônes, considérées à la première perception artistique comme les plus créatives, révèlent toujours un « défaut » de perspective. Si on admet simplement d'oublier momentanément les exigences formelles de la perspective, chacun sera spontanément amené par son instinct esthétique à reconnaître la **supériorité** des icônes qui transgressent la perspective.

On peut émettre ici l'hypothèse que, tout compte fait, ce n'est pas le procédé de représentation comme tel qui plait, mais la naïveté et le caractère primitif de l'art, encore puéril et insouciant du savoir artistique. Certains amateurs ont tendance à dire que les icônes sont un balbutiement agréable. Mais par contre, le fait que les icônes qui transgressent le plus les règles de perspective soient précisément l'œuvre de grands maîtres, tandis que les peintres de deuxième ou troisième ordre ne transgressent que peu ces mêmes règles, incite à se demander **s'il n'est pas naïf de vouloir juger de la naïveté des icônes**. D'autre part, ces transgressions sont si persistantes et fréquentes, je dirais même tellement systématiques, obstinément systématiques, qu'on en vient à penser malgré soi à des transgressions **voulues**, à un système **particulier** de représentation et de perception de la réalité représentée sur les icônes.

Dès que surgit cette idée, l'observateur voit naître en lui et s'affermir peu à peu la conviction que ces transgressions aux règles de la perspective sont l'application dans l'iconographie d'un procédé **conscient** et que, bonnes ou mauvaises, elles sont entièrement préméditées et conscientes.

Cette impression de préméditation se renforce de façon extraordinaire par la **mise en valeur** de raccourcis particuliers examinés ici. On utilise pour ceux-ci des coloris spéciaux ou, comme les peintres d'icônes les appellent, des *raskrychki*. Ici les particularités du dessin ne passent pas inaperçues, comme il en aurait été si on avait utilisé des couleurs neutres aux endroits appropriés ou si l'effet général des couleurs les avait atténuées. Au contraire, tel un défi, elles ressortent d'une façon criante sur le fond coloré. Ainsi par exemple, les surfaces complémentaires de l'arrière des édifices ne sont pas cachées dans l'obscurité : au contraire, elles sont souvent peintes dans des couleurs éclatantes, qui plus est tout à fait différentes de la façade. Dans ces cas-là, on met en évidence l'évangile, cet objet qui grâce à divers procédés et de par lui-même est mis très en avant et tend à être le centre pictural de l'icône. Sa tranche, peinte d'habitude en vermillon, est la partie la plus lumineuse de l'icône et en souligne les surfaces complémentaires d'une façon extraordinairement nette.

Tels sont les procédés de mise en évidence. Ils sont d'autant plus délibérés qu'ils sont en contradiction avec le coloris habituel des objets et ne peuvent donc, comme c'est généralement le cas, être expliqués par une imitation naturaliste. L'évangile n'avait normalement **pas** de tranche vermillon, les murs latéraux d'un édifice n'étaient **pas** peints en une autre couleur que la façade, de sorte que dans les icônes, l'originalité du coloris ne peut que montrer une tendance à souligner la complémentarité de ces surfaces et leur non-soumission aux raccourcis de la perspective linéaire.

II

Ces procédés sont regroupés sous l'appellation de *perspective inversée*, parfois aussi de *perspective déformée* ou *mensongère*. Mais la perspective inversée n'épuise pas les diverses particularités du dessin, ni du clair-obscur dans les icônes. Il faut retenir comme application la plus immédiate des procédés de la perspective inversée *le polycentrisme* dans les représentations : le dessin est construit de telle façon que l'œil, sous différents angles, semble regarder des parties différentes du dessin. Par exemple, seules des parties de l'édifice sont dessinées en plus ou moins grande correspondance avec les exigences de la perspective linéaire normale, mais chacune a son propre point de vue, c'est-à-dire son **propre** centre de perspective, parfois aussi son propre horizon. Quant au reste, il est représenté en perspective inversée. Cette élaboration complexe des raccourcis de perspective ne se rencontre pas seulement dans la peinture des édifices, mais aussi dans les visages, bien que d'habitude elle ne soit pas faite avec grande insistance, mais de façon modérée et discrète, et qu'elle puisse ainsi passer pour une « erreur » de dessin. Mais dans d'autres cas, toutes les règles académiques sont balayées avec tant d'audace, leur transgression est soulignée de façon tellement impérieuse, et en même temps l'icône révèle tant d'elle-même et de son résultat artistique à notre goût esthétique immédiat, qu'il ne subsiste aucun doute : les détails « incorrects » et mutuellement contradictoires du dessin représentent un **calcul** artistique complexe qu'on peut à la rigueur appeler audacieux, mais sûrement pas naïf. Que dire par exemple de l'icône du Christ Pantocrator qui se trouve dans la sacristie de la Laure de la Trinité-Saint-Serge [2] ? La tête y est tournée vers la droite, mais ce côté droit présente une surface complémentaire, et en outre le raccourci de l'aile gauche du nez est plus petit que le droit, etc. Le plan du nez est tourné sur le côté et les pariétaux et les tempes sont peintes en aplat si manifestement qu'une telle icône serait facilement mise au rebut si, en dépit de ses « incorrections » elle n'avait une force d'expression et une plénitude étonnantes. Cette impression se confirmera si nous regardons une autre icône [3] de cette même sacristie, qui lui est semblable par le dessin, la transposition, les dimensions et les couleurs, et porte le même nom. Mais elle est peinte sans les dérogations aux règles de perspective mentionnées ci-dessus et est beaucoup plus correcte d'un point de vue académique. Comparée à la première, cette dernière icône apparaît comme insignifiante, sans expression, fade et sans vie. Aussi devant leur ressemblance de prime abord frappante, il n'y a plus de doute : les infractions aux règles de

2. Icône n° 23/328, XV-XVI[e] siècles ; dimensions : 32 x 25,5 cm, nettoyée en 1919. Don de Nikita Dmitriévitch Véliaminov qui l'avait reçue en 1625 de la fille du tsar, la moniale Olga Borisovna (cf. *Description des icônes de la Laure de la Trinité Saint Serge*, Sergiev Possad, 1920, édition de la Commission pour la sauvegarde de la Laure, pp. 89-90).

3. Icône n° 58-160, XVI[e] siècle, dimensions : 31,5 x 25,5 cm, don d'Ivan Grigoriévitch Nagov en 1601 (cf. *Description... op. cit.* en note 2, p. 102-103).

perspective ne constituent pas une faiblesse qu'on peut tolérer chez le peintre, mais positivement sa **force**. C'est précisément pour cela que la première des icônes examinées, l'incorrecte, est infiniment supérieure à la seconde qui, elle, est correcte.

Ensuite, si on en revient au clair-obscur, là aussi nous trouvons dans les icônes une répartition des ombres originale, qui souligne et met l'accent sur la non-conformité de l'icône par rapport à la représentation exigée par la peinture naturaliste. L'absence de source précise de lumière, un éclairage contradictoire aux différents endroits de l'icône, la tendance à projeter en avant des masses qui devraient être obscurcies, ce ne sont encore ni hasard, ni maladresse de la part d'un maître primitif, mais le travail de l'artiste pour obtenir un maximum d'expressivité artistique.

Au nombre de ces moyens de figuration iconographique il faut encore ranger les *lignes de contour* : elles sont peintes en une couleur **différente** de celle des *raskrychki* * de l'endroit correspondant sur l'icône, le plus souvent en une couleur métallisée brillante, en assiste dorée ou plus rarement argentée, avec de la poudre d'or. En mettant en évidence la **couleur** des lignes de séparation, nous voulons montrer que le peintre porte consciemment son attention sur celles-ci, bien qu'elles ne correspondent à rien de physiquement visible, c'est-à-dire à aucun ensemble de lignes analogue sur le vêtement ou le siège par exemple. Mais ce n'est qu'un système de lignes potentielles, de lignes de construction d'un objet donné, semblables par exemple aux lignes de force du champ électrique ou magnétique, ou aux systèmes de courbes équipotentielles, isothermes ou autres. Les lignes de séparation expriment le schème métaphysique, la dynamique d'un objet donné, avec plus d'intensité que les lignes visibles. Mais en soi, elles ne sont absolument pas visibles et, tracées sur l'icône, elles constituent dans l'intention du peintre l'ensemble des objectifs de l'œil, les lignes qui indiquent les mouvements de l'œil quand il contemple l'icône. Ces lignes forment le schéma de reconstitution de l'objet contemplé dans la conscience. Mais si on cherche leurs bases physiques, ce sont les lignes de force, de tension. En d'autres mots, ces lignes qui, en s'ordonnant dans l'ensemble, formeraient des plis, ne sont pas, **pas encore**, du moins, des plis dûs à la tension, mais seulement des plis possibles, potentiels. Les contours tracés sur les surfaces complémentaires révèlent à la conscience le caractère structuré de ces plans. Aussi, en ne limitant pas à une contemplation passive, ils aident à comprendre le rapport fonctionnel entre ces plans et l'ensemble, et font remarquer avec une acuité particulière que de tels raccourcis ne relèvent pas des exigences de la perspective linéaire.

Nous ne parlerons pas des autres procédés, secondaires, qui soulignent la non-soumission de l'iconographie aux lois de la perspective linéaire et l'intention délibérée des transgressions. Nous mentionnerons seulement la **ligne de contour** décrivant le dessin et soulignant très fort ses particularités : les *hachures*, les *rehauts*, les *traits* et également les *rehauts de blanc*, qui relèvent le relief et accentuent les irrégularités qui ne devraient pas être

* Pour les termes techniques, on se reportera au petit lexique pp. 211-213. —MdL. et F.L.

visibles, etc... On peut penser en avoir assez dit pour réactiver chez ceux qui ont attentivement examiné des icônes, un bagage d'impressions sur le caractère **non-fortuit** des dérogations aux règles de la perspective, et bien plus, sur la fécondité esthétique de telles dérogations.

III

Après ce rappel se pose le problème du sens et de la légitimité de ces transgressions. En d'autres termes, la question des limites d'utilisation de la perspective et de son sens est soulevée. La perspective exprime-t-elle vraiment, comme le prétendent ses partisans, la nature des choses et doit-elle être toujours et partout envisagée comme une condition absolue de l'authenticité artistique ? Ou n'est-ce qu'un schéma, un des schémas possibles, de représentation, qui correspond **non pas** à une perception totale du monde, mais seulement à **une** des interprétations possibles du monde, interprétation liée à un sentiment et une conception très précises de la vie ? Ou encore, la perspective, l'image, l'interprétation perspective du monde est-elle l'image naturelle qui résulte de son essence, le véritable **concept : monde** ? Ou n'est-ce qu'une orthographe particulière, une parmi de nombreuses constructions, caractéristique de ceux qui l'ont créée, propre au siècle et à la conception de vie de ses inventeurs, et qui exprime **leur** propre style, mais n'exclut absolument pas les autres orthographes, les autres systèmes de transcription correspondant à la conception de vie et au style d'autres siècles ? Et peut-être ces transcriptions sont-elles plus liées à l'essence des choses, de sorte qu'une infraction à cette transcription perspective affecte aussi peu la vérité de la transcription qu'une faute de grammaire dans l'écrit d'un saint homme affecte la vérité de l'expérience de vie qu'il exprime.

Pour répondre à notre question nous donnerons d'abord une brève étude **historique**. Plus précisément, l'histoire nous fera comprendre à quel point la représentation et la perspective sont indissociables.

Les reliefs des époques **babylonienne** et **égyptienne** ne révèlent pas de perspective, ni même ce qu'il convient d'appeler, au sens propre, la perspective inversée. Cependant, on le sait, le polycentrisme extrême est **canonique** dans l'art égyptien. Tout le monde a en mémoire le visage et les jambes représentés de profil dans les peintures murales et les reliefs égyptiens, alors que les épaules et la poitrine y sont tournées vers l'avant. Mais en tous cas on n'y voit pas de perspective directe [4]. Or les sculptures

4. Certains pensent qu'il convient d'interpréter comme un début de perspective la représentation de guerriers ou de chevaux l'un derrière l'autre, quand ils se déplacent de front, formant une ligne perpendiculaire à la direction du mouvement. C'est évidemment un type de projection militaire, axonométrique ou du même genre, projection à partir d'un centre situé à l'infini, et qui a par elle-même une signification. Y voir un début d'autre chose, c'est-à-dire une perspective incomplètement comprise, c'est perdre de vue que toute représentation est une correspondance, que de nombreuses représentations sont des projections, mais non-

de genre et les portraits égyptiens criants de vérité prouvent que les artistes avaient beaucoup d'esprit d'observation. Si les règles de perspective, comme le répètent ceux qui en sont partisans, sont si essentielles à la véracité du monde, on n'arrive pas à comprendre pourquoi et comment l'œil exercé du maître égyptien n'a pu la découvrir. D'autre part, Moritz CANTOR, le célèbre historien des mathématiques, note que les Egyptiens possédaient déjà les premières notions géométriques des représentations perspectives. Ils connaissaient en particulier la proportionnalité géométrique et étaient en outre tellement avancés dans ce domaine qu'ils savaient utiliser une échelle agrandie ou réduite là où c'était nécessaire. « C'est pourquoi il peut paraître étonnant que les Egyptiens n'aient pas franchi le pas suivant et inventé la perspective. Comme on le sait, il n'y en a aucune trace dans la peinture égyptienne, et quoiqu'on puisse y trouver des fondements religieux et autres, reste le fait géométrique avéré : la méthode des Egyptiens n'était pas de se représenter le mur peint comme placé entre l'œil de l'observateur et l'objet représenté et de joindre par une ligne les points d'intersection de cette surface avec les rayons dirigés vers l'objet » [5].

La remarque faite au passage par Moritz Cantor sur les fondements **religieux** de la non-perspective dans les représentations égyptiennes est digne d'intérêt. En effet, l'art égyptien, qui remonte à des millénaires, est strictement canonique et s'exprime par des formules hiératiques immuables, qui intrinsèquement ne sont peut-être pas très éloignées des hiéroglyphes, lesquelles ne sont pas si éloignées de la représentation métaphysique. Il va de soi que l'art égyptien n'a eu besoin d'aucune innovation et s'est peu à peu replié sur lui-même. Les rapports de perspective, même s'ils avaient été découverts, ne pouvaient être admis dans le cercle fermé des canons de l'art égyptien. L'absence de perspective directe chez les Egyptiens, comme — dans un autre sens — chez les Chinois, prouve davantage la maturité de leur art, voire même une maturité trop grande et caduque, que leur inexpérience puérile. **L'affranchissement** vis-à-vis de la perspective ou de la non-reconnaissance initiale de son pouvoir [qui, nous le verrons, est caractéristique du subjectivisme et de l'illusionnisme] est due à une *objectivité religieuse* et à une *métaphysique transcendant la personne*. Au contraire, lorsque la stabilité religieuse d'une conception du monde disparaît et que la métaphysique sacrée de la

perspectives, et sont aussi peu un début de perspective qu'un début de perspective inversée ou de bien d'autres choses, mais que la perspective, à son tour, est un début de perspective inversée, etc. On pense que dans de tels cas il manque tout simplement aux chercheurs l'attention requise pour le côté mathématique de la chose, car pour eux tous les procédés de représentation — et ils sont nombreux — se répartissent en procédés corrects : les perspectifs, et en procédés incorrects : les non-perspectifs. Or le manque de perspective ne signifie absolument pas qu'il y ait incorrection. Mais il faut faire particulièrement attention pour les représentations égyptiennes, car là les sensations tactiles l'emportent sur les sensations visuelles. Quelle correspondance les Egyptiens utilisent-ils entre le point représenté et le point de représentation ? Voilà une question difficile qui n'a pas encore reçu de réponse satisfaisante.

5. Moritz Cantor, *Vorlesungen über Geschichte der Mathematik*, Bd. 1, 3-te Auflage, Leipzig, 1907, S. 108.

conscience commune du peuple est corrodée par le jugement personnel **d'un** individu qui a **son propre** point de vue à ce moment précis, une optique propre à la conscience désunie apparaît. Elle n'apparaît pas d'abord dans l'art « pur », qui dans son essence même est toujours plus ou moins métaphysique, mais dans l'art **appliqué** en tant qu'élément de décoration, dont l'objet *n'est pas l'authenticité de l'être, mais la vraisemblance de l'apparence*.

Il est symptomatique que ce soit à **Anaxagore**, [lui qui tentait de changer des divinités vivantes par elles-mêmes, comme le Soleil et la Lune, en des pierres brûlantes, et de substituer à la création divine un tourbillon central, dans lequel des astres avaient surgi], que Vitruve attribue l'invention de la perspective en **scénographie**, comme les Anciens appellent la peinture des décors de théâtre. D'après **Vitruve** [6], quand Eschyle monta ses tragédies à Athènes vers 470 avant Jésus-Christ, et que le célèbre Agatharque en fit les décors et écrivit un traité à ce propos, le célèbre *Commentarius*, c'est cela qui incita Anaxagore et Démocrite à étudier le même sujet : la peinture des décors, de façon scientifique. Le problème à résoudre était le suivant : comment tracer des lignes sur un plan pour que, un centre optique étant choisi, les rayons qui partent de l'œil vers ces lignes coïncident avec ceux qui partent de l'œil, toujours placé au même endroit, vers les points correspondants de l'édifice lui-même, de telle sorte que l'image de l'objet réel sur la rétine — pour s'exprimer en termes modernes — coïncide pleinement avec l'image du décor qui figure cet objet.

IV

Ainsi la perspective n'apparaît **pas** dans l'art « pur » et sa première fonction n'est absolument **pas** d'exprimer une perception artistique vivante de la réalité. Au contraire elle est inventée dans le domaine de l'art appliqué, plus précisément dans le domaine de la technique théâtrale qui se sert de la peinture et la soumet à **ses propres** objectifs. Ces buts correspondent-ils à ceux de la peinture « pure » ? *Inutile de répondre* à cette question. Car la peinture a pour but non de doubler la réalité, mais de faire pénétrer plus profondément son architectonique, sa matière, son sens ; et la conception de ce sens, de cette matière, de cette architectonique se présente à l'artiste comme un *contact vivant* avec la réalité, comme une introduction réelle et sensible à la réalité. Cependant, dans la mesure du

6. Vitruvius Pollio, *De architectura libri decem*, VII, Préface, 11. Vitruve, *Les dix livres d'architecture*. Paris : Balland, 1979, p. 212 ; cf. *Les Présocratiques*, Paris : Gallimard (Pléiade) 1988, p. 633 et 1424-1425.
On dit la même chose dans la vie d'Eschyle. Mais d'après Aristote, dans *Poétique*, 4, Sophocle fournit le premier le prétexte à une scénographie. Encore qu'il n'y ait pas là de divergence, car il faut penser que le naturaliste Sophocle, plus qu'Eschyle, s'est mis à rechercher des décors encore plus illusoires.

possible, les décors de théâtre veulent **remplacer** la réalité par son apparence : l'esthétique de cette apparence est la cohérence interne de ses éléments, et non la marque symbolique du prototype dans l'image incarnée par les moyens de la technique artistique. Le décor est une *duperie*, certes une belle duperie, tandis que la peinture « pure » est — ou du moins cherche à être avant tout — la *vérité* de la vie, une vérité qui ne se substitue pas à la vie, mais qui en est seulement la marque symbolique dans sa réalité la plus profonde. Le décor est un paravent qui masque la lumière de l'être, la peinture « pure », une fenêtre grande ouverte sur la réalité. Pour l'esprit rationaliste d'Anaxagore et de Démocrite, il ne pouvait y avoir — et ce n'était d'ailleurs pas nécessaire — d'art plastique en tant que symbole de la réalité : comme à tous les « Itinérants » * de la pensée, [si on se permet d'ériger en catégorie historique ce petit événement de la vie russe], il leur fallait non pas la vérité de la vie, qui permet la connaissance, mais une ressemblance extérieure, utile pratiquement pour les activités vitales les plus immédiates ; non pas des bases créatives de la vie, mais une imitation superficielle de celle-ci. Jusqu'alors la scène grecque était signalée uniquement par « des tableaux et des tissus » [7] ; puis le besoin d'**illusion** se fit sentir. Aussi, supposons que le spectateur ou le peintre scénographe soit vraiment enchaîné au banc du théâtre, comme le prisonnier dans la caverne de Platon, et qu'il ne puisse ni ne doive avoir de rapport direct et vrai avec la réalité, comme un œil unique et immobile, séparé de la scène par une cloison de verre, qui observerait sans pénétrer dans l'essence même de la vie, et surtout, dont la volonté serait paralysée ; en effet l'essence même du théâtre [désacralisé] exige une volonté « déconnectée » pour regarder la scène, comme une pure tromperie, du « pas vrai », du « pas réel ». Ces premiers théoriciens de la perspective donnent donc les règles pour duper le plus possible le spectateur au théâtre. Anaxagore et Démocrite remplacent l'homme vivant par le spectateur empoisonné au **curare** et expliquent les règles pour le tromper. Pour le moment, ne contestons pas, ce n'est pas nécessaire : approuvons provisoirement : ces méthodes de représentation perspective ont effectivement leur sens dans l'illusion optique d'un malade en grande partie privé de la vie.

Par conséquent nous devons reconnaître comme établi le fait suivant : à tout le moins dans la Grèce du V^e^ siècle avant Jésus-Christ, la perspective **était** connue, et si dans tel ou tel cas elle n'était pourtant pas appliquée, ce n'est manifestement **pas** dû à l'ignorance de ses principes, mais à d'autres motivations plus profondes, plus précisément à des motivations qui découlent *des plus hautes exigences de l'art [pur]*. Il serait invraisemblable, vu le niveau des connaissances mathématiques acquises par les Anciens et la

* L'auteur fait ici une allusion directe au mouvement des « Itinérants » encore appelés « Ambulants », formé en 1870 à Saint-Pétersbourg. Il regroupait des peintres à tendances sociales qui exposaient de ville en ville. Ils s'efforçaient de donner à leur art un caractère national : peindre le peuple, l'histoire russe. Le mouvement fut dissous en 1923.

7. Gustav Œhmichen, *Das Bühnenwesen der Griechen und Römer*, München, 1886 (= Handbuch der klassischen Altertums-Wissenschaft... hrsg. von Dr Iwan von Müller, Nördlingen, München, Bd. 5, 3 Abteilung) p. 244. Trad. russe, Moscou 1894, p. 160-161.

grande capacité d'observation géométrique de leur œil raffiné, de penser qu'ils pourraient ne pas avoir remarqué la perspectivité de l'image du monde, prétendument propre à une vision normale, ou qu'ils ont pu déduire de théorèmes élémentaires de géométrie les applications simples correspondantes. Il serait très difficile de mettre en doute qu'ils n'appliquaient pas les règles de la perspective tout simplement parce qu'ils **ne voulaient pas** le faire, parce qu'ils les trouvaient **superflues** et anti-artistiques.

V

En effet dans sa *Géographie* [8], au IIe siècle avant Jésus-Christ, **Ptolémée** examine la théorie cartographique de la projection d'une sphère sur un plan. Et dans son *Planisphère*, il étudie divers modes de projection, et spécialement la projection d'un pôle sur la surface équatoriale, projection qu'en 1613 **François d'Aiguillon** * appellera *stéréographique*. Il résout également d'autres problèmes difficiles de projection [9]. Comment imaginer qu'à côté de telles connaissances les simples procédés de perspective linéaires aient été inconnus ? Et de fait, lorsque nous avons affaire **non** à de l'art pur, mais à un décor conçu pour donner l'illusion d'une scène de théâtre plus vaste ou pour rompre l'uniformité des surfaces planes des murs, nous nous heurtons constamment à un usage de la perspective linéaire qui correspond au but fixé.

C'est particulièrement visible dans une vie qui, s'écartant de ses sources profondes, coule dans les basses eaux de l'épicurisme frivole, ainsi que dans l'atmosphère bourgeoise et superficielle des petits Grecs, *graeculi*, comme les Romains les appelaient à l'époque. Ces hommes ont perdu la profondeur nouménale du génie grec et n'ont pas réussi à acquérir l'envergure majestueuse, universelle, de la pensée politique et morale du peuple romain. On veut parler ici des peintures murales élégantes et frivoles des maisons de Pompéi, des décors architecturaux peints dans les villas de Pompéï [10]. Ce style « baroque » du monde antique, venu à Rome

* F. d'Aiguillon (Bruxelles 1566 — Anvers 1617) Jésuite, professeur de mathématiques et recteur à Anvers, publia en 1613 un important traité d'optique : Francisci Agvilonii *opticorum libri sex philosophis juxta ac mathematicis utiles*. Antverpiae : Officina Plantiniana, 1613, in 4°, 684 pages. — NdT.

8. Claudius Ptolemaeus, *Geografikè ufègèsis*, cf. M. Cantor, *op. cit.* (5), Bd. 1, S. 423.

9. N.A. Rynin, *Načertatel'naja geometria. Metody izobraženija.* [Géométrie descriptive. Les méthodes de représentation], Pétrograd, 1916.

10. On peut trouver de nombreuses reproductions du paysage architectural gréco-romain, faites d'après des photographies ou des dessins, ainsi qu'une information archéologique sur ce paysage, dans l'étude détaillée suivante : M. Rostovtsev, *Le paysage architectural hellénistique et romain*, Saint Pétersbourg, 1908 (extrait du tome VI des « Mémoires de la section Classique de la Société Impériale Russe d'Archéologie », pp. 1-143). XII + 143 p. et XX planches. Malheureusement le travail de M. Rostovtsev n'aborde absolument pas l'aspect historique et

d'Alexandrie et d'autres centres de la culture hellénistique des Ier et IIe siècles, se donnait des objectifs de pure illusion et s'efforçait précisément de *tromper* le spectateur, supposé donc plus ou moins immobile. De telles représentations d'architecture ou de paysage en peintures murales sont peut-être absurdes au sens où elles sont impossibles à réaliser effectivement [11] ; elles veulent néanmoins donner l'illusion d'être réalisables, on dirait qu'elles veulent taquiner le spectateur. Certains détails sont rendus avec un tel naturalisme que le spectateur ne peut se convaincre du trompe-l'œil qu'en tâtonnant : cette impression est favorisée par le clair-obscur du maître, qui dépend de la source de lumière éclairant la pièce : fenêtre, ouverture dans le plafond ou porte [12]. Un autre fait remarquable mérite la plus grande attention : c'est d'un tel paysage en trompe-l'œil que partent les fils qui le relient à l'architecture de la *scène* gréco-romaine [13]. La perspective trouve son origine dans le théâtre, non pas pour la seule raison historique et technique que le **théâtre** a le premier eu besoin de la perspective, mais en vertu d'une incitation plus profonde : le caractère théâtral de la représentation perspective du monde. Car c'est en cela que consiste la vision où le monde n'est plus l'objet d'un travail, qui a perdu le sens de la réalité et la conscience de sa responsabilité et pour

artistique ni celui de la critique artistique, et en particulier il ne discute en aucune manière de l'espace du paysage gréco-romain. Remarquons à ce propos que les paysages reproduits par Rostovtsev utilisent en partie la perspective directe, quoique pas de façon vraiment rigoureuse, et en partie d'autres procédés de projection apparentés à la perspective, comme l'axonométrie, projection à partir d'un centre situé à l'infini. En tous cas les tableaux sont généralement assez proches de la perspective.

11. Du reste la « question du paysage architectural grec et romain, de son origine et son histoire, son réalisme ou son fantastique, la science ne l'a jusqu'à présent jamais posée sérieusement. Personnellement, elle m'a préoccupé dès que j'ai connu Pompéï, il y a longtemps déjà. Il fut tout de suite clair pour moi que dans le paysage de Pompéï, la fantaisie était extrêmement réduite et se limitait entièrement au cadre de la reproduction **illusoire** en partie des motifs de la nature environnante, en partie des originaux de paysages et d'architecture qui viennent de l'extérieur. En général, l'architecture fantastique est un terme que je comprends mal : la fantaisie peut inspirer les détails de caractère ornemental, la combinaison peut être volontaire et inhabituelle, mais les motifs eux-mêmes et le caractère général seront immanquablement réels, si pas réels comme un portrait (devant nous il n'y a ni projet d'architecte, ni photographie), du moins typiquement réels. De ce point de vue, la recherche de motifs d'architecture qui semblent entièrement fantasques a déjà pu donner dans le style dit architectural de la décoration des murs nombre de résultats inattendus et extrêmement importants : ainsi le lien entre **cette architecture « fantastique » et l'architecture de la scène gréco-romaine** a été ou est précisé. Et les recherches ultérieures donneront certainement encore plus de résultats, surtout maintenant qu'on découvre l'un après l'autre des monuments d'architecture hellénistique authentique en Asie Mineure. De longues années de recherches sur l'architecture des paysages de Pompéï m'ont conduit aux mêmes résultats. Tout ici, dans une mesure encore plus grande que dans la décoration architecturale, est réel et transmet les **types** de l'architecture hellénistique réelle. Il y a encore moins de place ici pour la fantaisie pure que dans l'architecture des murs de Pompéï. » (Rostovtsev, *op. cit.* (10), pp. IX-X, Préface). L'auteur fait un lien entre ce paysage et les vues des villas romaines, les paysages égyptiens, etc.

12. Alexandre Benois, *Istorija živopisi* [Histoire de la peinture], Saint Pétersbourg : Chipovnik, 1912, Ie partie, fascicule 1, p. 41 sqq.

13. Cf. note (11).

laquelle la vie n'est qu'un spectacle et nullement un exploit *. Mais revenons à Pompéï : c'est pour cette raison qu'on chercherait en vain dans ces peintures murales des œuvres authentiques de l'art [pur]. En réalité, l'habileté technique de ces décors domestiques ne nous fait pas oublier ce qu'en ont dit les historiens de l'art [14] : que nous avons devant nous les « œuvres d'artisans virtuoses seulement et non celles de véritables peintres inspirés ». De même pour les paysages de fond dans les scènes de genre, peints « toujours très approximativement », esquisses rapides et habiles. « Encore une question : les fonds des célèbres tableaux classiques ont-ils été peints de cette façon ? » [15] Ces œuvres pâtissent d'une solution approximative des problèmes de perspective, problèmes que les artistes n'abordaient, nous dit Benois, qu'empiriquement. Cependant la question est d'importance : ces traits caractéristiques signifient-ils que les lois de la perspective n'étaient pas, en fait, connues des Anciens ? Ne voyons-nous pas « actuellement, le même oubli de la perspective comme science ? » — demande Benois. « Le temps est proche où nous aussi, en viendrons dans ce domaine à des absurdités « byzantines » et où nous laisserons derrière nous le manque d'habilité et l'approximation de la peinture classique tardive. Pourra-t-on se baser là-dessus pour nier que la génération d'artistes qui nous a précédés ait eu connaissance des **lois** de la perspective ?... » [16]

En fait on peut voir dans ces réalisations approximatives les premiers éléments du déclin de la perspective, déclin qui commencera au Moyen-Age en Orient et en Occident. Mais il me semble que ces inexactitudes dans la perspective sont un compromis entre les objectifs proprement scénographiques de la peinture en trompe-l'œil et les objectifs synthétiques de la peinture « pure » : en effet il ne faut pas oublier qu'une maison d'habitation, si elle n'est pas un lieu de travail, n'est pas non plus un théâtre, que l'habitant n'est pas, comme le spectateur au théâtre, cloué sur place et qu'il n'est pas aussi limité dans ses mouvements. Si la peinture murale de la Casa dei Vettii suivait fidèlement les règles de la perspective, elle n'atteindrait son but : la tromperie ou le jeu plaisant, **que** si le spectateur se tenait immobile à un endroit bien précis de la pièce. Par contre, tout mouvement de sa part ou *a fortiori* un changement de place contribuerait à donner la détestable sensation d'une tromperie ratée ou d'un truc découvert. C'est précisément pour éviter des infractions grossières à l'illusion que le décorateur renonce à l'imposer sans restrictions pour chaque point de vue en **particulier**, et donne une perspective synthétique, une solution **approximative** du problème pour chaque point de vue particulier, mais qui en revanche s'étend sur *tout* l'espace de la pièce. Pour donner une image, il recourt au système tempéré d'un instrument à clavier, qui suffit à donner la précision exigée. Ou encore, il renonce partiellement à l'art des apparences et s'engage, bien que très timidement, sur la voie de la représentation globale du monde, c'est-à-dire que de décorateur, il

* Exploit ascétique (en russe : podvig). Telle fut tout entière la vie du P. Paul. — NdT.

14. Benois, *op. cit.* (12), p. 45.
15. *Ibid.*, p. 45-46.
16. *Ibid.*, p. 43, note 24.

devient quelque peu artiste. Mais je le répète, si on peut voir en lui un artiste, ce n'est pas parce qu'il suit en partie, et même pour une très grande part, les règles de la perspective, mais bien parce que, et dans la mesure où, il y déroge.

VI

Depuis le IVe siècle après Jésus-Christ, l'illusionisme dégénère et la spatialité perspective disparaît dans la peinture : on méconnaît manifestement les règles de perspective et on ne prête plus attention aux rapports de proportion qui existent entre les objets et même parfois entre leurs parties. Cette désagrégation de la peinture classique tardive, qui dans son essence même est perspective, s'opère à une vitesse extraordinaire et s'intensifie ensuite de siècle en siècle jusqu'aux débuts de la Renaissance inclus. Les maîtres du Moyen-Age « n'avaient aucune notion de la convergence des lignes en un point ou de la signification de l'horizon. A croire que les derniers peintres romains et byzantins n'avaient jamais vu de bâtiments en réalité et ne manipulaient que des figures découpées et plates comme des jouets. Ils se souciaient tout aussi peu des proportions, et à la longue, de moins en moins. Il n'y a aucun rapport entre la taille des personnages et celle des bâtiments qui leur sont destinés. Il faut encore y ajouter ceci : même dans les détails, on remarque que de siècle en siècle on s'éloigne toujours plus de la réalité. On peut encore établir certains parallélismes entre l'architecture réelle et la peinture architecturale dans les œuvres des VIe, VIIIe et même Xe et XIe siècles. Mais ensuite ce curieux type de « peinture des édifices » dans lequel tout est arbitraire et convention, s'installe dans l'art byzantin » [17]

Nous empruntons cette caractéristique de la peinture du Moyen-Age à l'*Histoire de la Peinture* d'**Alexandre Benois**, mais uniquement parce que nous l'avions sous la main. Les lamentations de Benois laissent aisément percer une réprobation vis-à-vis de l'art du Moyen-Age, en particulier pour son « ignorance » de la perspective ; on est lassé de retrouver ces critiques dans n'importe quel bouquin sur l'histoire de l'art, avec d'ordinaire une référence aux maisons « à trois façades », comme les enfants les dessinent, aux couleurs « conventionnelles », aux parallèles divergeant vers l'horizon, à l'absence de proportions et en général à toute ignorance de la perspective, de l'espace, etc. Pour compléter cette caractéristique du Moyen-Age, il faut ajouter que de ce point de vue, les choses n'allaient pas mieux en Occident, que au contraire : « Si nous comparons ce qu'on créait aux environs du Xe siècle en Europe Occidentale et à la même époque à Byzance, cette dernière nous semblera avoir atteint

17. *Ibid.*, p. 70.

le sommet du raffinement artistique et de la perfection technique » [18]. Une telle conception de Byzance justifie le **résumé**, que ce soit de Benois * ou de la plupart des autres, (qu'importe, il a déjà tant lassé par ses innombrables répétitions, reprises par les exclamations encore plus agaçantes des historiens de la culture sur les ténèbres du Moyen-Age), résumé qui dit ceci :

> « L'histoire de la peinture byzantine avec toutes ses fluctuations et ses essors temporaires, est une histoire de décadence, de dégradation, de retour à la sauvagerie, d'engourdissement. Les modèles byzantins s'écartent toujours plus de la vie, leur technique devient toujours plus artisanale et esclave de la tradition » [19].

Depuis la Renaissance et presque jusqu'à nos jours, le schéma de l'histoire de l'art et de l'histoire de la culture en général est, on le sait, constamment le même et qui plus est extraordinairement simple. Il se fonde sur la foi inébranlable en une valeur absolue, définitive, parfaite et pour ainsi dire en une canonisation, une exaltation presque métaphysique de la civilisation bourgeoise de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, ce qui est une orientation kantienne, quoique non directement tirée de Kant. En vérité, si on peut parler de superstructures idéologiques venant coiffer les formes économiques de la vie, c'est bien chez les historiens de la culture du XIX^e^ siècle, qui ont cru aveuglément au caractère absolu de l'esprit petit-bourgeois et dont les jugements sur l'histoire universelle varient en fonction de la proximité chronologique des événements avec ceux de la 2^e^ moitié du XIX^e^ siècle. De même pour l'histoire de l'art : tout ce qui ressemble à l'art de cette époque ou y tend est considéré comme positif, le reste n'est que décadence, ignorance et barbarie. On comprend alors l'éloge enthousiaste souvent prononcé par des historiens respectables : « tout à fait actuel », « on n'aurait pas pu faire mieux même en... » et de citer telle année, proche dudit historien. En réalité, ceux qui ont cru à la modernité doivent avoir pleine confiance en leurs contemporains, tout comme les « provinciaux » de la science sont profondément convaincus que tel bouquin est reconnu comme la vérité définitive en science (comme s'il existait un concile œcuménique pour formuler des dogmes scientifiques). Et on comprend alors que l'art antique, depuis la peinture sacrée archaïque en passant par le beau, le sensible et enfin l'illusion, apparaisse à ces historiens **comme un développement**. Le Moyen-Age, qui rompt résolument

18. *Ibid.*, p. 75.
19. *Ibid.*, p. 75.

* Alexandre Benois (Pétersbourg 1870 — Paris 1960) fut peintre, historien et critique d'art. Au début du siècle il fut le chef et le porte-parole d'un groupe qui, contrairement aux Ambulants, se rallie franchement à l'art de l'Occident ; il fut également l'idéologue de leur revue, « Le Monde de l'Art » (Mir Iskousstva). Dès 1908 il se lança dans la peinture décorative, faisant des décors de théâtre, d'opéras et de ballets. En 1926, il émigra à Paris. On voit ici Florensky le « moscovite », le « slavophile » s'opposer à Benois, l'occidentaliste pétersbourgeois. — NdT.

avec les objectifs de l'illusionnisme et qui se fixe pour but non la création de simulacres, mais les symboles de la réalité, leur semble décadent. Et finalement l'art des Temps Modernes, qui débute à la Renaissance et qui, sur-le-champ, sur un clin d'œil silencieux, sur on ne sait quel courant de consensus mutuel, a décidé de remplacer la création de symboles par la construction de simulacres, cet art, qui par une large voie mène au XIX[e] siècle, semble indiscutablement se perfectionner aux yeux des historiens. « Comment cela pourrait-il être mauvais, si par une logique interne indiscutable cela mène jusqu'à nous, jusqu'à moi ? » — voilà ce que pensent vraiment nos historiens, si on l'exprime sans affectation.

Et ils ont profondément raison de reconnaître qu'il y a un lien direct, lien non seulement extérieur et historique, mais aussi intérieur, logique et transcendantal, entre les prémisses de la Renaissance et la conception de vie d'un passé récent ; de même ils ont tout à fait raison de sentir une rupture complète entre les prémisses du Moyen-Age et la conception du monde qui vient d'être mentionnée. S'il faut résumer ce qui se dit d'un point de vue formel contre l'art du Moyen-Age, cela revient à formuler le reproche suivant : « il manque le sens de l'espace ». Ce reproche signifie en clair qu'il n'y a pas d'unité spatiale, pas de schéma d'un espace euclido-kantien, qui en peinture se réduit à la perspective linéaire et à la proportionnalité, plus exactement à la seule perspective, car la proportionnalité n'est qu'un de ses corollaires.

Ceci étant on suppose (et inconsciemment, ce qui est très dangereux), on suppose donc comme allant de soi ou comme totalement démontré par quelqu'un et quelque part qu'il n'existe aucune forme dans la nature — qu'il n'y en a aucune qui vive refermée dans son petit cercle —, car il n'existe aucune réalité qui **soit** un centre et donc sujette à **ses propres** lois, puisque tout ce qui est visible et perceptible n'est qu'un simple matériau destiné à remplir un cadre général imposé du dehors, fonction dévolue à l'espace euclido-kantien. Par conséquent toutes les formes de la nature ne sont que des formes apparentes appliquées sur un matériau impersonnel et indifférencié par un schéma de pensée scientifique, c'est-à-dire des façons de mettre la vie dans les cases d'un tableau, et rien de plus. Finalement, les premières prémisses, logiquement, sont un espace qualitativement homogène, infini et illimité, pour ainsi dire son informité et sa non-individualité. On se rend facilement compte que ces prémisses nient à la fois la nature et l'homme, quoiqu'elles trouvent leur source, par une ironie de l'histoire, dans des slogans appelés « *naturalisme* » et « *humanisme* » et qui se concrétisèrent par une proclamation formelle des « droits de l'homme et de la nature ».

Il n'y a pas lieu de définir ou même d'éclaircir maintenant le lien entre les douces racines de la Renaissance et les fruits amers de Kant. Il est suffisamment connu que, par son pathos, le kantisme est précisément la vision du monde humaniste et naturaliste de la Renaissance, mais approfondie, tandis que par son étendue et sa profondeur, c'est la conscience de ce fond historique qui se donne le nom de « Nouvelle culture européenne », et qui récemment encore s'est enorgueilli, non sans raison,

de sa domination de fait. Mais ces derniers temps, nous commençons déjà à comprendre que considérer cette culture comme un acquis définitif est **illusoire**. Nous avons aussi appris par la science, la philosophie, l'histoire, et surtout par l'art, que tous ces épouvantails destinés à nous donner la peur du Moyen-Age, ont été inventés par les historiens eux-mêmes et que c'est au Moyen-Age que coule le fleuve abondant et riche de la véritable culture avec **sa** science, **son** art, **sa** structure de l'Etat, avec tout le propre d'une culture, avec tout cela en propre et de surcroît proche de l'esprit authentique de l'antiquité. Et les prémisses que la conception de vie des Temps Modernes considère comme immuables, comme dans l'Antiquité (mais oui, comme dans l'Antiquité !) non seulement ne sont pas retenues comme indiscutables, mais sont rejetées, non en raison d'un faible degré de conscience, mais par une aspiration essentielle de la volonté. Le pathos de l'homme moderne est d'échapper à toute réalité, afin que la volonté dicte à nouveau ses lois par le moyen d'une réalité en reconstruction, fantasmagorique, emprisonnée pourtant dans un schéma graphique. Au contraire le pathos de l'homme de l'Antiquité et du Moyen-Age est l'acceptation, la reconnaissance pleine de gratitude et l'affirmation de toute réalité comme un bien, car l'être est un bien et le bien est l'être. Le pathos de l'homme du Moyen-Age est l'affirmation de la réalité *in sese* et *ex sese*, et est donc l'objectivité. L'illusionnisme est propre au subjectivisme de l'homme moderne : au contraire, rien n'est aussi loin des intentions et de la pensée de l'homme du Moyen-Age (et celui-ci plonge ses racines dans l'Antiquité) que créer des simulacres et vivre au milieu d'eux. Pour l'homme moderne, — prenons l'école de Marburg qui le reconnaît ouvertement — la réalité existe uniquement lorsque et dans la mesure où la science **daigne lui permettre** d'exister, permission donnée sous la forme d'un schéma factice qui doit donc constituer la solution d'un problème juridique. C'est pourquoi l'événement donné peut être considéré comme s'inscrivant dans une case toute prête du tableau de la vie, et donc admissible. La réalité est donc soumise à un brevet qui n'est délivré que dans le bureau d'Herman Cohen * et qui, sans la signature et le sceau de Cohen, n'est pas valable.

Ce qui est affirmé ouvertement à Marburg constitue **l'esprit** de la pensée de la Renaissance, et dans une large mesure, toute l'histoire de la culture est une guerre contre la vie pour l'étouffer complètement par un système de schémas. Mais il faut le relever et en rire intérieurement très fort : cette altération, cette détérioration de la capacité naturelle de l'homme à penser et à ressentir, cette rééducation dans l'esprit du nihilisme, l'homme moderne les fait de plus en plus passer pour un retour au naturel, pour une suppression de certaines entraves qu'on lui aurait prétendument mises ; en outre, à force de vouloir supprimer par grattage les empreintes de l'histoire dans l'âme humaine, il la troue.

Par contre, l'homme de l'Antiquité et du Moyen-Age sait tout d'abord que pour vouloir il faut **être**, être une réalité et également être au milieu de

* Herman Cohen (1842-1918), philosophe allemand, chef de l'école de Marburg qui regroupe des philosophes néo-kantiens de la fin du XIX^e^ siècle (P.G. Natorp, E. Cassirer). — NdT.

ces réalités sur lesquelles il faut s'appuyer : il est profondément réaliste et a les deux pieds sur terre, contrairement à l'homme moderne qui ne tient compte que de ses désirs, et, par nécessité, des moyens les plus directs pour les réaliser et les satisfaire. Par là on comprend que les prémisses d'une conception de vie réaliste ont été et seront toujours les suivantes : il existe des réalités, c'est-à-dire des foyers d'être, des condensés d'être, soumis à **leurs** lois et ayant chacun **leur** forme. C'est pourquoi rien de ce qui existe ne peut être considéré comme une matière indifférente et passive, destinée à remplir des schémas, et a fortiori tenir compte du schéma de l'espace euclido-kantien. Aussi les formes doivent-elles être conçues en fonction de **leur** vie, être représentées en elles-mêmes, telles qu'elles ont été conçues, et non par les raccourcis d'une perspective fixée d'avance. En fin de compte l'espace lui-même n'est pas uniquement un lieu astructuré homogène, ni une simple case dans un tableau, mais une réalité originale, entièrement organisée, partout différenciée, et dotée d'un ordre et d'une structure internes.

VII

Ainsi le fait qu'il y ait une perspective dans la peinture de toute une période de l'histoire ou qu'il n'y en ait pas ne peut absolument pas être considéré comme une question d'habilité ou de non-habilité, mais repose beaucoup plus profondément sur les déterminations de la volonté radicale qui donne une impulsion créatrice dans un sens ou dans l'autre. Notre thèse, et nous y reviendrons encore plus d'une fois, est la suivante : dans l'histoire, aux périodes de création artistique où on n'observe pas d'utilisation de la perspective, les créateurs des arts figuratifs « savaient », mais **ne voulaient pas** l'utiliser, ou plus exactement ils voulaient utiliser un principe de représentation **autre** que la perspective, et cela parce que le génie de l'époque comprenait et ressentait le monde d'une manière qui intégrait **ce procédé** de représentation de façon immanente. A d'autres époques par contre, on oublie le sens et la signification de la représentation non-perspective, on en perd délibérément l'intuition, parce que la conception de vie du moment, ayant complètement changé, mène à un tableau perspectif du monde. L'une comme l'autre a sa cohérence interne, sa logique contraignante, en fait très élémentaire, et si elle tarde à apparaître dans toute sa force, ce n'est **pas** dû à la complexité de cette logique, mais à l'incertitude ambiguë dans l'esprit de l'époque entre deux façons de se définir qui s'excluent mutuellement.

Il n'y a en fin de compte que **deux** expériences du monde, l'expérience humaine au sens large et l'expérience « scientifique », c'est-à-dire kantienne, tout comme il n'y a que **deux** attitudes envers la vie, *intérieure* et *extérieure*, que deux types de culture, l'une qui contemple et qui crée, l'autre rapace et mécanique. Tout se résume à un choix entre l'une ou

l'autre voie : les ténèbres de la nuit moyenâgeuse ou les lumières de la culture ; et tout le reste est déterminé avec une logique totale. Mais ces périodes de culture, qui alternent dans l'histoire, ne se séparent pas d'un coup l'une de l'autre ; elles suivent l'incertitude dans laquelle se trouve, à tel ou tel moment, l'esprit lui-même : déjà fatigué de l'une, il ne se risque pas encore à l'autre.

Sans approfondir maintenant la **signification** des dérogations à la perspective (et pour revenir ensuite à la discussion de ce propos avec une plus grande force de persuasion psychologique) nous rappellerons que dans la peinture du Moyen-Age les dérogations à la perspective n'apparaissent pas de temps en temps, soit comme ceci, soit comme cela, mais sont soumises à un système déterminé : les lignes de fuite parallèles divergent *toujours* sur l'horizon et on le remarque d'autant plus que l'objet qu'elles délimitent est mis en évidence. Si nous voyons dans les particularités des reliefs égyptiens non pas le caractère fortuit d'une ignorance, mais une **méthode** artistique (en effet ces particularités ne se rencontrent pas une ou deux fois, mais des milliers, des dizaines de milliers de fois, et par conséquent elles sont voulues), il faut, pour une raison analogue, également reconnaître un **mode** de transgression original de la perspective dans l'art médiéval. D'un point de vue psychologique aussi, comment s'imaginer qu'au cours de nombreux siècles des gens experts et profonds, créateurs d'une culture originale, n'auraient pu remarquer un fait aussi élémentaire, aussi immuable, et même frappant, que la convergence des parallèles vers l'horizon.

Mais si cela ne suffit pas, voici encore une preuve : en ce qui concerne la non-perspective, ou plutôt la perspective inversée, les dessins d'enfants rappellent vivement les dessins du Moyen-Age, malgré les efforts des maîtres pour inculquer aux enfants les règles de la perspective linéaire ; ce n'est qu'en perdant leur attitude spontanée envers le monde que les enfants abandonnent la perspective inversée et se soumettent au schéma qu'on leur a inculqué. Indépendamment les uns des autres, les enfants se comportent **tous** de la même façon. Ce n'est donc ni un simple hasard ni une invention arbitraire de l'un d'eux, qui ferait le byzantin, mais une méthode de représentation découlant du caractère de la synthèse perceptive du monde. Puisque la pensée enfantine n'est pas une pensée déficiente, mais un **type** particulier de pensée [20], qui peut en outre avoir tous les degrés de perfection, jusque et y compris le génie, et qui est même le plus souvent apparenté au génie, il faut admettre que la perspective inversée dans la représentation du monde n'est pas simplement une perspective linéaire non réalisée, qui n'est ni comprise ni étudiée à fond, mais précisément une approche originale du monde, dont il faut tenir compte comme d'un procédé de représentation indépendant et mûr. On peut le haïr, en tant que procédé hostile, mais il ne faut en aucun cas en parler avec pitié ou condescendance.

20. James Mark Baldwin, *Mental Development in the Child and the Race*, 1896 [1], New-York : Macmillan & C[e], 1911 [3]. *Le développement mental chez l'enfant et dans la race*, Paris : Alcan, 1897 (Bibliothèque de Philosophie contemporaine).

VIII

Effectivement la nouvelle conception du monde est également marquée au XIV[e] siècle en Occident par une nouvelle approche de la perspective.

Comme on le sait, les premières émanations, les plus ténues, du naturalisme, de l'humanisme et de la Réforme s'élèvent depuis l'époque de François d'Assise, innocente « brebis du Bon Dieu », canonisé, à titre d'immunisation, tout simplement parce qu'on ne s'y était pas pris à temps pour le brûler. Et la première manifestation de l'esprit franciscain dans le domaine de l'art fut Giotto.

D'habitude on associe mentalement la représentation du Moyen-Age à l'œuvre de **Giotto**, ce qui est une erreur. Giotto est tourné d'un autre côté. Son « génie heureux et même gai à l'italienne », fécond et léger, était enclin à jeter sur la vie le regard superficiel de la Renaissance. « Il fut très ingénieux, — dit Vasari — et très-agréable dans ses entretiens et très-habile à dire des mots plaisants, desquels la mémoire est encore vivante dans cette ville. [Ceux qu'on rapporte sont salés et rudes (...) Même plusieurs sont médiocrement religieux (...) C'est l'esprit laïque qu'on découvre en lui, sensé et même positif, satirique, ennemi de l'ascétisme ». (...) Tout en s'imprégnant de la maturité de l'époque qui précède la sienne, il respire déjà un autre air. Quoique né dans un siècle mystique, il n'est pas mystique, et s'il fut l'ami de Dante, il ne lui ressemblait pas », écrit Hippolyte **Taine** sur Giotto. Là où Dante bout d'une sainte colère, Giotto raille et blâme, non point une entorse à l'idéal, mais l'idéal lui-même. Lui qui a peint « Le Mariage de Saint François et de la Pauvreté » se moque de l'idéal même de pauvreté. « Pour la pauvreté qui semble voulue et choisie, dit-il dans son petit poème — on peut voir par claire expérience — qu'on l'observe ou non, selon ce qu'on a dans la poche. — Et si on l'observe, ce n'est pas pour la rendre louable ; car il ne se rencontre en elle ni discernement d'esprit, ni connaissance, courtoisie ou vertu. — Certainement ce me semble une grande honte — que d'appeler vertu ce qui étouffe le bien ; — et c'est très mal fait — de préférer une chose bestiale aux vertus, lesquelles donnent le salut à tout sage entendement, et qui sont telles que plus on vaut, plus on s'y délecte. » On a peine à croire qu'un ami de Dante ait ouvertement préféré une force de ce monde à l'exploit ascétique d'une maîtrise de soi. Mais c'est ainsi, et outre Dante, il avait encore des amis épicuriens, négateurs de Dieu. Giotto s'était forgé un idéal de culture universelle et humaniste, il se représente la vie dans l'esprit des libres-penseurs de la Renaissance, comme le bonheur terrestre et le progrès de l'homme, avec soumission de tout le reste à un But Fondamental, le développement total et parfait de toutes les forces naturelles. La première place revient ici aux inventeurs de l'utile et du beau. Lui-même aspire à leur ressembler ; c'est la préfiguration du génie typique de l'époque : Léonard de Vinci.]

« Il fut très-studieux, dit Vasari, et allait « toujours réfléchissant à des choses nouvelles, et s'inquiétant de la nature, en sorte qu'il mérite d'être appelé disciple de la nature et non d'autrui... Il peignit divers paysages

pleins d'arbres et de rochers, ce qui fut une chose nouvelle en son temps » [21].

[Encore empreint des sucs bienfaisants du Moyen-Age, et bien que n'étant pas lui-même un naturaliste, il éprouvait déjà, le tout premier, le petit vent de l'aube du naturalisme et s'en était fait le messager.]

Giotto, le père du paysage actuel, lance le procédé de l'architecture en trompe-l'œil et résout au jugé, avec un succès étonnant pour son époque, d'audacieux problèmes de perspective. Les historiens de l'art doutent que Giotto ait eu connaissance des règles de la perspective. Si c'est exact, c'est donc une preuve que l'œil qui se laisse guider par une recherche intérieure de la perspective, la trouve sur-le-champ, quoique sous une forme encore imparfaite. Giotto ne fait pas de grosses fautes de perspective ; au contraire il semble jouer avec elle, se posant des problèmes complexes de perspective et les résolvant entièrement, avec perspicacité ; en particulier, les lignes de fuite convergent en un point de l'horizon. En outre, dans les fresques de la basilique supérieure de Saint-François à Assise, la peinture murale a d'abord chez Giotto « le sens de quelque chose d'autonome, qui semble même rivaliser avec l'architecture ». La fresque « n'est pas un motif mural avec sujet », mais « une vue, à travers le mur, sur toutes les actions » [22]. Il est à noter que par la suite, Giotto ainsi que ses successeurs immédiats recourent peu souvent à ce procédé trop audacieux pour l'époque, alors qu'au XV[e] siècle pareille architecture devient la règle générale et qu'aux XVI[e] et XVII[e] siècles cela mène à un enrichissement focal de la peinture architecturale de pièces tout à fait simples et banales, privées de toute décoration architecturale réelle [23]. Par conséquent, si dans la suite le père de la peinture moderne n'eut plus recours à pareil procédé, cela ne veut pas dire qu'il ne le connaissait pas, mais que son génie artistique, qui s'est affermi, c'est-à-dire qui a pris pleinement conscience de lui-même dans le domaine de la peinture « pure », a pris ses distances vis-à-vis d'une perspective trompeuse, tout au moins de son importunité ; de même son humanisme rationnel s'est apparemment atténué par la suite.

IX

Mais alors, de quoi était donc parti Giotto ? En d'autres termes, d'où lui était venue son habilité à utiliser la perspective ? [Les analogies historiques et le sens intérieur de la perspective en peinture nous dictent une réponse que nous connaissons déjà. Quand on commence à mettre en cause le caractère absolu du théocentrisme et qu'à la musique des sphères se mêle la

21. Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, Paris : Hachette, 1866, p. 148-149.
22. Benois, *op. cit.* (12), I, p. 100.
23. *Ibid.*, I, p. 100.

musique de la terre (j'entends le mot « terre » au sens d'une affirmation du « moi » humain), c'est alors qu'on commence à vouloir remplacer des réalités devenues troubles et voilées par des apparences et des fantômes, la théurgie par l'art du trompe-l'œil et l'action divine par le théâtre.]

Il est normal de penser que Giotto a cultivé l'habitude et le goût pour la perspective en trompe-l'œil en faisant des *décors de théâtre*. Nous avons déjà vu un précédent du même genre dans l'ouvrage de Vitruve concernant la mise en scène des tragédies d'Eschyle avec la participation d'Anaxagore. Ce type de passage de la théurgie à une vision laïque, s'était fait dans la Grèce antique par les tragédies d'Eschyle, puis de Sophocle et enfin d'Euripide qui peu à peu s'éloignent de la réalité mystique et plus précisément de la réalité mystérique. Dans l'évolution vers le théâtre des Temps Modernes ce sont les mystères qui en disparaissant, ont donné naissance au drame nouveau. Les historiens de l'art tiennent pour vraisemblable que le paysage de Giotto soit né des décors de ce qu'on appelait à l'époque « les mystères » ; c'est pourquoi il ne pouvait que se soumettre au principe de la décoration trompeuse, c'est-à-dire la perspective. Pour ne pas paraître affirmer cela sans preuves, nous confirmerons nos dires par l'opinion d'un historien de l'art qui voit les choses autrement : « En quoi le paysage de Giotto dépendait-il de la scénographie des mystères ? » se demande A. **Benois**. Et de donner la réponse : « Par endroits cette dépendance se fait tellement sentir (ainsi les minuscules maisonnettes et pavillons truqués, les rochers qui paraissent former des coulisses et qui sont plats comme s'ils étaient découpés dans du carton) qu'il n'est tout simplement pas possible de mettre en doute l'influence exercée sur sa peinture par les mises en scène des spectacles religieux : sur plusieurs fresques nous voyons probablement des scènes venant directement de ces spectacles. Cependant, il convient de dire que, dans les tableaux qui sont indubitablement de Giotto, cette dépendance se fait chaque fois moins sentir, sous une forme fortement remaniée selon les conventions de la peinture monumentale » [24].

Autrement dit, en acquérant la maturité d'un pur artiste, Giotto s'éloigne progressivement de la scénographie qui, comme le travail d'un atelier, n'était d'ailleurs pas l'œuvre d'un seul homme. L'innovation de Giotto consiste donc non dans la perspective comme telle, mais dans l'adaptation à la peinture de ce procédé, emprunté au domaine de l'art appliqué et populaire, exactement comme Pétrarque et Dante utilisèrent la langue populaire en poésie. Finalement on en vient à conclure que la connaissance de la perspective, ou tout au moins l'habilité à en utiliser les procédés, en tant que « science mystérieuse de la perspective », d'après l'expression de A. **Dürer** [25], existait déjà, et a peut-être **toujours** existé parmi les maîtres qui ont peint les scénographies des « mystères », bien que la vraie peinture

24. *Ibid.*, I, p. 107-108.

25. Aleksej Mironov, *Al'brecht Djurer, ego žizn' i hudožestvennaja dejatel'nost'* [Albrecht Dürer, sa vie et son œuvre], Moscou, 1901, p. 375. (Mémoires Scientifiques de l'Université Impériale de Moscou. Section de philologie et d'histoire ; 31).

rigoureuse évite ces artifices. Mais pouvait-elle ne pas les connaître ? Comment s'imaginer le contraire si les *Eléments de Géométrie* d'Euclide étaient connus. **Dürer** déjà, dans son *Instruction sur la manière de mesurer* [26], parue en 1525 et contenant un enseignement sur la perspective, commence le premier livre du traité par des mots qui montrent clairement que, d'après les gens de l'époque, la perspective ne constituait guère une nouveauté par rapport à la géométrie élémentaire : « Le très profond penseur qu'est Euclide a exposé les fondements de la géométrie, écrit Dürer, et pour celui qui les connaît déjà bien, ce qui est écrit ici sera superflu » [27].

Ainsi, la perspective élémentaire était connue depuis longtemps, bien qu'elle ne fût que l'antichambre du Grand Art.

Mais à mesure que la conception du monde religieuse du Moyen-Age se sécularise, l'action purement religieuse dégénère en mystères semi-théâtraux, et l'icône, en prétendue peinture religieuse où le sujet religieux devient de plus en plus un **prétexte** pour représenter des corps et des paysages. Depuis Florence se propage une vague de sécularisation. C'est à Florence donc que les disciples de Giotto découvrirent, puis répandirent, les principes de la peinture naturaliste comme modèles de peinture artistique.

Giotto lui-même, et après lui, Giovanni da Milano et surtout Altichiero et Avanzo *, font d'audacieuses constructions perspectives. Il est normal que ces expériences artistiques, ainsi que les traditions partiellement empruntées aux ouvrages de Vitruve et d'Euclide, soient à la base du système théorique dans lequel l'enseignement de la perspective devait être exposé systématiquement et en totalité. Ces bases scientifiques, qui après un siècle d'étude ont donné « l'art de Léonard de Vinci et de Michel-Ange », furent découvertes et élaborées à Florence. Les ouvrages de deux théoriciens de cette époque, Paolo dal Abaco (1366) et plus tard, Biagio da Parma *, ne nous sont pas parvenus. Mais peut-être ont-ils surtout préparé le terrain où, dès le début du XV^e^ siècle, allaient travailler les principaux théoriciens de la perspective [28], Filippo Brunelleschi (1377-1446) et Paolo Uccello (1397-1475), ensuite Leon Alberti *, Piero

26. *Underweysung der Messung mit dem zirckel un richtscheyt in Linien ebnen und gantzen corporen* durch Albrecht Dürer zusamen getzoge und zu nutz alle kunstliebhabenden mit zugehörigen Figuren in truck gebracht im jar MDXXV. Gedruckt zu Nüremberg. Im 1525. Jar. — Il n'existe pas moins de cinq autres éditions plus tardives.

27. *Dürers schriftlicher Nachlaß auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften*. Halle a/S. : Max Niemeyer, 1893, p. 182.

28. Des extraits de quelques-uns de ces traités sont repris dans le livre de Gustav von Allesch : *Die Renaissance in Italien*. Bücher der Erkenntnis 2, Bd. 8. Weimar : G. Kiepenheuer, 1912.

* *Giovanni da Milano* : connu de 1346 à 1369, il associa dans ses fresques les traits septentrionaux et giottesques. Il décora la chapelle Rinuccini à Santa Croce de Florence. *Altichiero* : peintre italien de la seconde moitié du XIV^e^ siècle, né à Zevio. Son style ressemble à celui de Giotto et ses peintures sont considérées comme les meilleures productions depuis Giotto. La date de sa mort est inconnue, mais sa dernière œuvre est de 1382. *Avanzo* : peintre italien de la seconde moitié du XIV^e^ siècle, né semble-t-il à Vérone. Il a peint également dans le style de Giotto. — NdT.

della Francesca (v. 1420-1492), ainsi qu'une série de sculpteurs parmi lesquels il faut surtout noter Donatello (1380-1466). La force des influences exercées par ces chercheurs venait du fait qu'ils ne se contentaient pas d'élaborer des règles de perspective théoriques, mais les appliquaient dans la peinture en trompe-l'œil. Ce sont par exemple, les peintures murales, c'est-à-dire les monuments représentés, avec une très grande maîtrise de la perspective, sur les murs du Dôme de Florence et peints en 1436 par Uccello et en 1435 par Castagno ; par exemple, la fresque scénographique d'Andrea del Castagno * (1390-1457) à Sant'Appollonia de Florence : « Toute son austère parure, le damier du sol, les caissons du plafond, les rosaces et les panneaux des murs sont représentés avec une précision agaçante, de façon à obtenir un effet total de profondeur (nous aurions dit : « stéréoscopique »). Et cet effet est si bien réussi que, dans son immobilité, toute la scène prend l'aspect d'un groupe sorti d'un musée de cire, d'un « musée génial » bien entendu [29], remarque, involontairement caustique, un partisan de la perspective et de la Renaissance. Piero laisse également un manuel de perspective, *De Perspectiva pingendi*. Dans son ouvrage en trois volumes, *De pictura* écrit avant 1446 et imprimé à Nuremberg en 1511, Leon Battista Alberti (1404-1472) développe les principes d'une nouvelle science et les illustre en les appliquant à la peinture architecturale. Masaccio (1401-1429) * et ses disciples Benozzo Gozzoli (1420-1498) * et Fra Filippo Lippi (1406-1469) * essayent d'utiliser cette même science de la perspective dans la peinture ; enfin Léonard de Vinci (1452-1519) s'attaque aux mêmes problèmes au point de vue théorique et pratique, et Raphaël Santi (1483-1520) et Michel-Ange Buonarotti (1475-1562) achèvent le développement de la perspective.

29. Benois, *op. cit.* (12), I, p. 381.

* *Paolo dal Abaco* : mathématicien et poète italien né vers 1281 en Toscane et mort vers 1365 à Florence. Son vrai nom était Paolo Dagomari. *Biagio da Parma* : (1345-1416) il fut professeur de logique, philosophie et astrologie aux universités de Bologne et de Padoue. Il écrivit des traités sur d'importants sujets scientifiques, dont un traité d'optique « Quaestiones perspectivae » (1390). *Filippo Brunelleschi* : sculpteur et architecte italien (1377-1446). Il fut formé à Rome, mais de retour à Florence, il se livra à des études de perspective : la grande coupole du dôme de Florence fut le fruit de ces recherches. *Paolo Uccello* : peintre d'histoire italien (v. 1397-v. 1475). Toutes ses œuvres sont caractérisées par une recherche de la perspective et une simplification des volumes. *Leon Battista Alberti* : architecte, sculpteur et humaniste italien (1404-1472). Il publia le premier traité moderne sur la peinture et écrivit un « Traité de l'architecture ».

* *Andrea del Castagno* (1390-1457) travailla à Venise et à Florence où il décora le réfectoire de Sant'Appollonia.

* *Masaccio* (1401-v. 1429). Dans ses peintures la lumière joue un rôle prépondérant, elle assure avec la composition et la perspective la cohérence d'un espace construit pour paraître au spectateur le prolongement du monde réel. — NdT.

* *Benozzo Gozzoli* : peintre italien (Florence 1420-1498). Il travailla avec Fra Angelico au Vatican et au dôme d'Ovieto et décora de fresques la chapelle du palais Médicis.

* *Fra Filippo Lippi* : peintre italien (Florence v. 1406-1469), connu pour l'ordonnance de sa composition et un usage lumineux de la couleur.

X

Nous ne continuerons pas à noter les étapes du développement théorique et artistique de la perspective jusqu'aux temps historiques qui précèdent immédiatement les nôtres, d'autant plus que l'étude de celle-ci est essentiellement passée aux mains des mathématiciens et s'est déjà éloignée des intérêts immédiats de l'art ; le peu qu'on en a dit ici n'était **pas** destiné à fournir des renseignements historiques bien connus, mais avait un tout autre but, à savoir de rappeler la complexité et la durée de ce développement qui ne fut terminé qu'au XVIII[e] siècle par Lambert *, puis en tant que partie de la géométrie descriptive, par les ouvrages de Loria, d'Aschieri, d'Enriques en Italie, de Chasles et Poncelet en France, de Staudt, Fiedler, Wiener, Küpper et Burmester en Allemagne, de Wilson en Amérique, et d'autres, cette géométrie étant incluse dans une discipline mathématique extraordinairement importante et vaste, la **géométrie projective** [30].

Il en découle que nous avons beau évaluer la perspective en substance, nous n'avons aucunement le droit de la considérer comme un mode de vision du monde, simple, naturel, propre à l'œil humain comme tel. Que tant d'hommes très intelligents et de peintres expérimentés aient au cours de plusieurs siècles ressenti la nécessité de forger une doctrine de la perspective avec la collaboration de mathématiciens de premier ordre, et cela bien *après* que l'on ait mis au point les traits fondamentaux d'une projection perspective du monde, cela donne à penser que nous n'avons

* *Jean-Henri Lambert* : mathématicien français (1728-1777). On lui doit entre autres des travaux sur le postulat des parallèles.

Gino Loria : mathématicien italien (1862-1954). Il s'intéressa à la géométrie descriptive et écrivit des traités. Il se consacra aussi à l'histoire des mathématiques. *Pietro Aschieri* : architecte et urbaniste italien (1889-1952). Il s'intéressa beaucoup à la scénographie théâtrale et à la cinématographie. *Federigo Enriques* : mathématicien italien (1871-1946). Il jeta les bases de l'étude géométrique des surfaces algébriques et participa à l'essor de la géométrie algébrique. *Michel Chasles* : mathématicien français (1793-1880). Attaché à une géométrie pure, il fut un remarquable représentant de la géométrie projective. *Jean-Victor Poncelet* : mathématicien français (1788-1867). Il publia en 1822 son « Traité des propriétés projectives des figures », base de la géométrie projective. *Karl-Georg Staudt* : mathématicien allemand (1798-1867). Son œuvre est essentiellement consacrée à l'édification de la géométrie projective sans recours à l'analyse. *Fiedler* : mathématicien allemand (1832-1912). Professeur de mathématiques, de mécanique et de géométrie descriptive, il est considéré comme le fondateur de la géométrie descriptive moderne.

Ludwig Wiener : mathématicien, physicien et philosophe allemand (1826-1896). Son œuvre principale concerne la géométrie descriptive : « Lehrbuch der darstellenden Geometrie ». *Karl-Josef Küpper* (1828-1900). Professeur de géométrie à Prague, il a publié en 1897 un ouvrage de géométrie projective. *Ludwig Burmester* : mathématicien allemand (1840-1927). Professeur de géométrie descriptive, il étudia la perspective en relief et clarifia les phénomènes d'illusion. *Edwin Bidwell Wilson* : mathématicien et physicien américain (1879-1964). Professeur au M.I.T. et à Harvard, il écrivit de nombreux ouvrages de mathématique, y compris sur les bases de la géométrie projective et différentielle. — NdT.

30. On peut trouver une abondante littérature sur ces questions dans le livre de N.A. Rynin : *Les méthodes de représentation*, op. cit. (9), p. 245-264.

absolument **pas** affaire, dans l'histoire de l'élaboration de la perspective, à une simple systématisation de ce qui est inhérent à la *psycho-physiologie* humaine, mais à une *ré-éducation forcée de cette psycho-physiologie dans le sens des exigences abstraites d'une nouvelle conception du monde*, [qui est essentiellement anti-artistique, qui rejette l'art, tout spécialement l'art plastique].

Mais en général l'esprit de la Renaissance et des Temps Modernes est divisé et partiel : il est divisé et se dédouble dans ses idées. A cet égard, l'art est sorti vainqueur. Heureusement, la création vivante n'était pas assujettie aux exigences de la raison et en fait l'art était loin d'emprunter les chemins annoncés dans les déclarations abstraites. Un fait mérite qu'on y prête attention, même qu'on s'en moque : dès qu'ils ne parlaient plus des règles de perspective qu'ils avaient prescrites et qu'ils s'abandonnaient, tout en connaissant déjà ses secrets, à une intuition artistique directe dans leur représentation du monde, les artistes eux-mêmes, les théoriciens de la perspective, commettaient tous, absolument tous, de grossières « maladresses » et « erreurs » contre ses exigences ! Mais l'étude des tableaux en question révèle que leur force réside justement dans ces « erreurs » et « maladresses. C'est bien là :

Und predigen öffentlich Wasser. *

Ce n'est pas le moment de se lancer dans une analyse détaillée des œuvres artistiques, il faut se contenter de quelques exemples typiques en démontrant la pensée qui a été exprimée, et considérer, superficiellement, sans explications, ce que signifie justement leur non-conformité esthétique au schéma perspectif. Mais pour que tout soit clair, nous rappelerons, et avec les mots d'autrui, quelle est la tâche des perspectivistes : la fameuse « unité perspective ».

Au XIX^e^ siècle, dans les années 1870, alors que la foi et le culte de la perspective s'épanouissaient, Guido Schreiber ** rédigea un manuel de perspective, dont la seconde édition a été revue par A.F. Viehweger, architecte et professeur de perspective à l'Académie des Arts de Leipzig, et préfacée par Ludwig Nieper, professeur et directeur de cette même Académie [31]. Cela semble sérieux et d'une haute compétence ! Dans ce manuel donc, au chapitre de « l'unité perspective », on peut lire ceci :

* Heinrich Heine : *Germania, conte d'hiver*, I « Je sais qu'ils boivent en secret le vin, et qu'en public ils prêchent l'eau », Œ, t. 9, Paris 1855, p. 205. (Nouv. éd. *Allemagne, un conte d'hiver*, Paris : Ressouvenances, 1980). — Alexeï Dounaiev a retrouvé cette citation dans l'original et il m'est particulièrement agréable de l'en remercier. — F.L.

** *Guido Schreiber* (1799-1871) : professeur à Karlsruhe. — NdT.

31. Guido Schreiber, *Lehrbuch der Perspective, mit einen Anfang über den Gebrauch geometrischer Grundrisse*, 2te Auflage, Leipzig, 1874. Edition revue par A.F. Viehweger et préfacée par Ludwig Nieper.

« ...tout dessin qui prétend à un effet perspectif doit se baser sur une **position** déterminée du dessinateur ou du spectateur. Ainsi le dessin doit n'avoir qu'**un seul** point de vue, **un seul horizon, une seule** échelle de grandeurs. Toutes les lignes de fuite perpendiculaires, qui convergent vers le fond des représentations doivent être dessinées d'après ce point de vue *unique*. Les points de fuite de toutes les autres lignes perpendiculaires doivent être disposés également sur cet horizon *unique* ; dans toute la représentation, une juste *proportion* des *grandeurs* doit dominer. C'est ce qu'il faudrait entendre par *unité perspective*. Si on dessine un tableau d'après nature, il ne faut accorder qu'un peu d'attention à ces conditions ; jusqu'à un certain degré, tout sera donné, tout ira de soi » [32].

Ainsi donc :

Transgresser l'unicité de point de vue, l'unicité d'horizon et l'unicité d'échelle, c'est transgresser l'unité perspective de la représentation.

Maintenant :

Si quelqu'un est perspectiviste, c'est bien **Léonard de Vinci**. La « Cène », levain artistique des « Vies de Jésus » théologiques qui viendront plus tard, a pour objectif d'effacer la frontière spatiale entre ce monde-là, évangélique, et ce monde-ci, quotidien, de montrer un Christ qui n'a qu'une *valeur* particulière, pas une *réalité* particulière. Ce qu'on trouve sur la fresque, c'est une organisation scénique et non un espace particulier, impossible à comparer au nôtre. Cette scène n'est rien de plus que le prolongement de l'espace de la pièce. Notre regard, et après lui également tout notre être, est entraîné par cette fuite perspective qui mène à l'œil droit du personnage principal. Nous ne voyons pas une réalité mais bien un phénomène visuel ; comme si nous épiions par une fente, froidement et avec curiosité, sans respect ni pitié, bien sûr sans l'émotion donnée par l'éloignement. Sur cette scène règnent les lois de l'espace kantien et de la mécanique de Newton. Bien, mais s'il n'y avait eu **que** cela, il n'y aurait jamais eu de Cène. **Léonard de Vinci** souligne lui aussi la **valeur** particulière de ce qui est en train de s'accomplir par une transgression de l'unicité d'**échelle**. Une simple mesure montrera aisément que la chambre haute fait à peine deux fois une taille d'homme en hauteur et trois fois plus en largeur, de sorte que la pièce ne correspond ni au nombre de personnes qui s'y trouvent, ni à la grandeur de l'événement. Pourtant le plafond n'est pas écrasant et l'espace restreint de la chambre haute confère au tableau une intensité et une plénitude dramatiques. De façon imperceptible mais exacte, le maître a eu recours à une transgression de la perspective [33] bien connue depuis le temps des Egyptiens : il a employé des unités de mesure différentes pour les personnages et pour le décor, il a réduit ce dernier de manière différente dans toutes les directions, et par là-même il a agrandi les personnages et a conféré au modeste souper d'adieu la portée d'un événement historique universel ; bien plus, il en a fait le centre de l'histoire.

32. § 32, S. 51.
33. § 34, S. 56.

Avec l'unité perspective enfreinte, la dualité de l'âme de la Renaissance se manifeste, mais le tableau a acquis une force de persuasion esthétique.

On sait quelle impression majestueuse produit l'architecture dans « L'Ecole d'Athènes » de **Raphaël**[34]. S'il fallait préciser de mémoire l'impression laissée par ces voûtes, on aurait envie de les comparer à l'Eglise du Christ Sauveur * de Moscou par exemple : les voûtes semblent avoir la même hauteur que celles de l'église. Or si on mesure la hauteur des colonnes, elles ont à peine plus de deux fois la taille des personnages, de sorte que l'édifice tout entier, si imposant d'allure, serait insignifiant et dérisoire s'il fallait réellement le construire. Ici encore le peintre utilise un procédé très simple. « Il a pris deux points de vue, disposés sur deux horizons. A partir du point de vue supérieur il a dessiné le sol et tout le groupe de personnages, et à partir du point de vue inférieur, les voûtes et toute la partie supérieure du tableau. Si les personnages avaient le même point de fuite que les lignes du plafond, les têtes de ceux qui se trouvent au fond du tableau seraient plus basses et cachées par les personnages qui sont à l'avant, ce qui nuirait au tableau. Le point de fuite des lignes du plafond se trouve à la main droite du personnage central, Aristote, qui tient un livre dans sa main gauche et semble indiquer la terre de la main droite. Si on mène en ce point la ligne qui part de la tête d'Alexandre, premier personnage à la droite de Platon (celui qui a le bras levé), on remarque aisément de combien il aurait fallu diminuer le dernier personnage de ce groupe. La même chose vaut pour les groupes qui sont à la droite du spectateur. Afin de cacher cette erreur de perspective, Raphaël a également disposé des personnages au fond du tableau et a ainsi masqué les lignes du sol qui se dirigent vers l'horizon » [35].

Parmi les autres tableaux de **Raphaël**, nous mentionnerons au moins « La vision d'Ezéchiel ». Il y a ici plusieurs points de vue et plusieurs horizons : l'espace de la vision n'est pas accordé à l'espace terrestre, ce qui était vraiment nécessaire, car, dans le cas contraire, Celui qui siège sur les chérubins ** apparaîtrait uniquement comme un homme qui, en dépit de la mécanique, ne tombe pas. (Dans ce tableau, comme dans beaucoup d'autres chez Raphaël, l'équilibre entre les deux principes, perspectif et non-perspectif, correspond à une paisible coexistence de deux mondes, de deux espaces. Cela ne bouleverse pas, mais attendrit, comme si se levait silencieusement devant nous le rideau d'un autre monde et que nos yeux voyaient non pas une scène, une illusion de ce monde, mais une autre *réalité*

34. § 34, S. 57.

35. N.A. Rynin, *Načertatel'naja geometrija. Perspektiva* [Géométrie descriptive. La perspective]. Petrograd, 1918, § 8, p. 72-73.

* Edifiée en souvenir de la victoire sur Napoléon en 1812, consacrée en 1883, l'église du Christ Sauveur était la plus vaste de Moscou. Elle abrita les travaux du Concile de 1917-18. Elle fut dynamitée en 1932 et ses marbres récupérés pour la décoration des premières stations de métro. Elle a été remplacée par la célèbre piscine ronde en plein air, qui fonctionne hiver comme été. On songe depuis peu à reconstruire l'église.

** 2 Rois 19, 15 ; Ps 80, 2 ; Ps 99, 1 ; Isaïe 37, 16. — NdT.

authentique, qui cependant ne fait pas irruption *ici*. Dans la Sixtine, Raphaël fait allusion à cette propriété de son espace grâce à des rideaux ouverts).

Comme contraire absolu de « La vision d'Ezéchiel » on peut citer par exemple le tableau du **Tintoret** qui se trouve à l'Académie de Venise, « L'apôtre Marc libère un esclave du martyre ». L'apparition de saint Marc est représentée dans le même espace que tous les autres personnages, la vision céleste ressemble à une masse corporelle sur le point de tomber sur la tête des témoins du miracle. Ici il ne faut pas oublier les artifices naturalistes utilisés dans l'œuvre du Tintoret : c'est lui qui suspendait au plafond des figures de cire afin de rendre leur raccourci exactement du point de vue du naturaliste. Et en fait, il s'est avéré que la vision céleste n'était rien de plus qu'une statue de cire suspendue comme des chérubins sur un sapin de Noël. Voilà l'échec du peintre qui fait fusionner des espaces hétérogènes.

Mais il est fréquent de voir deux espaces : perspectif et non-perspectif, utilisés simultanément, surtout pour peindre des visions et des apparitions miraculeuses comme dans quelques œuvres de **Rembrandt**, encore qu'on ne puisse parler de leur perspective et de leurs éléments qu'avec bien des réserves. Ce procédé est caractéristique de Domenico Théotokopoulos, dit **El Greco**. « Le songe de Philippe II », « L'enterrement du comte d'Orgaz », « La descente du Saint Esprit », « Vue de Tolède », et d'autres de ses œuvres sont manifestement divisées chacune en plusieurs espaces, deux au moins. En outre, l'espace de la réalité spirituelle est nettement séparé de l'espace de la réalité sensible. Cela confère aux tableaux du Greco un pouvoir de conviction spécial.

Il serait faux de croire que seuls les sujets mystiques demandent des transgressions de la perspective. Prenons par exemple « Paysage flamand » de **Rubens** qui se trouve à la Galerie des Offices * : la partie centrale est à peu près perspective et son espace attire, alors que les parties latérales sont en perspective inversée et que leurs espaces rejettent la vision apperceptive. Finalement on obtient deux puissants tourbillons visuels qui comblent admirablement le sujet prosaïque.

C'est cet équilibre entre ces deux principes de spatialité qu'on trouve dans « La conversion de Saint Paul » de **Michel-Ange**. Mais la spatialité est tout à fait différente dans son « Jugement Dernier ». La fresque présente une certaine pente : plus un point est élevé sur le tableau, plus le point qu'il représente est éloigné du spectateur. Par conséquent, au fur et à mesure que le regard s'élève, l'œil devrait voir des personnages de plus en plus petits, en vertu du raccourcissement perspectif. C'est évident, entre autres, du fait que les figures du bas masquent celles du haut. Mais pour les dimensions, la taille des figures *augmente* à mesure qu'elles s'élèvent sur la fresque, c'est-à-dire qu'elles s'éloignent du spectateur. Voilà la propriété de cet espace spirituel : plus quelque chose est éloigné, plus cela est grand, et

* En fait au Palais Pitti, remarque Nicoletta Misler, historienne de l'Art, qui a donné une édition italienne abondamment illustrée de ce texte (*La Prospettiva Rovesciata ed altri scritti*, Roma : Gangemi, 1990²) — F.L.

plus quelque chose est proche, plus cela est petit. C'est la **perspective inversée**. L'ayant découverte et passée en revue d'une façon tellement logique, nous commençons à ressentir sa totale incommensurabilité avec l'espace de la fresque. Cet espace ne nous attire pas ; bien plus il nous repousse comme une mer de mercure repousserait notre corps. Bien que visible, il nous transcende, nous qui pensons en fonction de Kant et d'Euclide. Michel-Ange vivait au temps du baroque, pourtant il se situait tantôt dans le passé, tantôt dans le futur par rapport au Moyen-Age, à la fois contemporain et pas du tout contemporain de Léonard de Vinci.

XI

Quand on se heurte pour la première fois à des transgressions des règles de la perspective, on voit dans cette absence d'unité perspective une maladresse accidentelle de l'artiste, une certaine **maladie** de son œuvre. Mais avec un peu d'attention, on découvre rapidement cette erreur dans à peu près **chacune** de ses œuvres. Et actuellement, on commence à ne plus apprécier le caractère perspectif comme une pathologie, mais comme une physiologie de l'art plastique.

Ici une question est inévitable : l'art peut-il se passer d'une transformation de la perspective ? Sa tâche, en effet, est de donner une certaine intégrité spatiale, un monde particulier replié sur lui-même, qui ne soit pas mécanique, mais retenu par des forces intérieures dans les limites du cadre. Alors que la photo découpée dans l'espace naturel, la photographie en tant que morceau d'espace, par son essence même ne peut faire autrement que mener au-delà d'elle-même, des limites de son cadre, parce que c'est une **partie** mécaniquement séparée du tout. Par conséquent, pour l'artiste, la première exigence est de réorganiser dans un ensemble clos, la portion d'espace sélectionnée pour son tableau, c'est-à-dire d'éliminer les rapports de perspective, dont la fonction principale est l'unité kantienne de l'expérience totale, unité qui s'exprime par la nécessité de passer d'une expérience à une autre et par l'impossibilité de trouver un domaine autonome. Une autre question est de savoir s'il y a effectivement une perspective dans l'expérience, mais ce n'est pas ici le lieu de la résoudre. Qu'il y en ait une ou pas, sa fonction est bien précise et essentiellement contraire à l'objet de la peinture, si cette dernière ne s'est pas livrée à d'autres activités qui nécessitent un « art des simulacres », les illusions d'une continuité imaginaire de l'expérience sensible, inexistante dans la réalité.

Comme nous avons à l'esprit ce qui a été dit, nous ne nous étonnons plus maintenant de trouver deux points de vue et deux horizons dans « Le repas chez Simon » de **Paolo Veronese**, deux horizons au moins dans la « Victoire de Lépante », plusieurs points de vue répartis le long d'un horizon dans le tableau d'Horace **Vernet** : « La prise de la smala d'Abd-el-Kader », de

nombreuses incongruités perspectives dans le paysage de **Swane(n)velt** *, de **Rubens** aussi, etc., et dans beaucoup d'autres tableaux. Nous comprendrons pourquoi des manuels de perspective bien conçus donnent même des conseils sur la manière de transgresser l'unité perspective sans que cela se remarque trop (pour les zélateurs de cette unité, apparemment ?), dans quels cas il faut absolument recourir à une telle « illégalité » [36]. On recommande en particulier de répartir les points de fuite des perpendiculaires au plan du tableau le long d'une certaine courbe, par exemple suivant l'enroulement des normales à une certaine ellipse [37]. Et même s'ils sont très éloignés des tâches que leur assigne l'art authentique et véritable, les peintres ont depuis longtemps utilisé semblables dérogations à l'unité perspective.

Par exemple des spécialistes ont dénombré dans le célèbre tableau de **Paolo Veronese** (1528-1588) : « Les Noces de Cana » qui est au Louvre, **sept** points de vue et **cinq** horizons [38]. François **Bossuet** * a essayé de « rectifier » graphiquement l'architecture de ce tableau par une représentation « rectifiée », c'est-à-dire strictement perspective, et trouvé qu'il conservait pour l'essentiel « le même ordre et la même beauté » [39]. L'idée est belle, de pouvoir si facilement « rectifier » les grands chefs d'œuvre ! Mais ne serait-il pas plus juste de vérifier et de rectifier **ses propres** conceptions esthétiques d'après les objets d'art historiques existants ? Donc, si le fait de soumettre, d'une façon stricte, un tableau non-perspectif à la perspective n'en détruit pas la beauté, cela ne signifie-t-il pas que la perspective, autant que les écarts par rapport à celle-ci, ne sont pas aussi importants, au moins du point de vue esthétique, que le pensent les adeptes de la perspective ?

On se souvient qu'Albrecht **Dürer** quitta précipitamment Florence pour Bologne à la fin de l'an 1506 afin d'y apprendre « l'art mystérieux de la perspective ». Mais les secrets de la perspective étaient jalousement gardés, et Dürer, fustigeant les Bolonais taciturnes, dut partir bredouille, pour ensuite, chez lui, s'occuper seul de découvrir ces mêmes procédés et y consacrer un traité (lequel ne l'empêcha pas de commettre lui-même des « erreurs » de perspective).

Sans entrer dans une discussion sur son œuvre en général, rappelons son

36. Rynin, *ibid.*, (35) § 8, p. 70-82, 89 ; G. Schreiber, *op. cit.*, (31).
37. Rynin, *op. cit.*, (35), § 8, p. 75, figure 144.
38. Friedrich Schilling, *Uber die Anwendungen der darstellenden Geometrie insbesondere über die Photogrammetrie*, Leipzig und Berlin, 1904, S. 152-153. Rynin, *op. cit.* (35) ; Rynin, *op. cit.* (9).
39. Schilling, *op. cit.* (38), S. 153, Anm. 1.

* *Horace Vernet* : peintre et lithographe français (1789-1863). Il fut par excellence le peintre du premier et du deuxième Empires et connut de son vivant un immense succès comme peintre militaire. *Herman Swanevelt* : paysagiste hollandais (1620-1690 ?). Il passa une partie de sa vie à Rome et à Paris et dès 1640 fut le disciple de Claude Lorrain.

* *François-Antoine Bossuet* : peintre belge né à Ypres en 1798. Professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts à Bruxelles, il s'est créé une renommée européenne par ses vues de monuments, de ruines et d'intérieurs d'églises, traitées avec une remarquable entente de la perspective. — NdT.

chef d'œuvre dont **Franz Kugler** [40] dit dans son livre (où un spécialiste de Dürer a trouvé la synthèse « la plus complète et la mieux réussie » [41] de cette œuvre) : « un artiste qui a achevé une telle œuvre pouvait quitter le monde, car son but dans l'art était atteint : cette œuvre le place sans conteste au rang des plus grands maîtres dont l'histoire de l'art est fière à juste titre ». Il fait allusion au diptyque dit des « Quatre Apôtres », peint en 1526, c'est-à-dire **après** la parution de son *Instruction sur la manière de mesurer*, et deux ans avant sa mort (Dürer est mort en 1528). Donc dans ce diptyque, les têtes des deux personnages debout à l'arrière sont **plus grandes** que celles des personnages de l'avant-plan et par conséquent le plan fondamental du relief grec est conservé, quoique les personnages ne soient pas disposés sur ce plan. Selon la juste remarque d'un critique d'art, « nous avons évidemment affaire ici à ce qu'on appelle "la perspective inversée" d'après laquelle les objets de l'arrière sont représentés plus grands que ceux de l'avant » [42].

Bien sûr cette perspective inversée des « Apôtres » ne constitue pas une erreur, mais le courage du génie qui, par son intuition, renverse les théories les plus rationnelles, et même les siennes, dans la mesure où elles exigent un illusionisme entièrement conscient. Quoi de plus précis que ses préceptes relatifs au clair-obscur, qui commencent ainsi : « Si tu veux peindre des tableaux en relief de façon à tromper la vue elle-même... » [43]. Voilà sa théorie de l'illusion ; mais dans son œuvre il n'y a pas d'illusion. Donc la contradiction — contradiction propre aux hommes d'une période de transition ! — entre la théorie et la pratique, et qu'on trouve chez Dürer, était déjà annoncée par son penchant pour un style moyenâgeux et un esprit fondamentalement moyenâgeux allié à une structure **nouvelle** de la pensée.

XII

Quoi qu'il en soit, même les théoriciens de la perspective n'ont pas respecté, n'ont pas cru nécessaire de respecter « l'unité perspective de la représentation ». Comment oser dire alors que l'image perspective du

40. Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei, seit Constantin dem Grossen*. Berlin : Von Duncker und Humblot, 1847 [2], Bd. 2, S. 235.

41. Mironov, *op. cit.* (25), p. 347.

42. A.A. Sidorov, « *Četyre apostola Al'brechta Djurera i svjazannye s nimi spornye voprosy* » [Les 4 Apôtres d'Albrecht Dürer et les questions litigieuses qui s'y rapportent]. Petrograd, 1915 (tiré à part des « Mémoires de la Section Classique de la Société Impériale Russe d'Archéologie »), p. 15.

43. Un des manuscrits de Dürer appartenant au British Museum, et comportant des brouillons de l'artiste pour ses œuvres imprimées par la suite. Publié par A. von Zahn en 1868, par W.M. Conway en 1889, réédité par K. Lange et F. Fuhse : *Dürers schriftlicher Nachlaß*, op. cit. (27) p. 326.

* *Franz Kugler* : historien et archéologue allemand (1808-1858). Il est l'auteur d'un « Manuel d'histoire de l'art » et d'une « Histoire de l'architecture ». — NdT.

monde est naturelle ? Qu'est-ce qu'un naturel qu'il faut épier pour ensuite, au prix d'immenses efforts et d'une conscience constamment en éveil, ne pas commettre de fautes contre les règles apprises ? Ces règles ne rappelleraient-elles pas plutôt un complot des conventions, qui se trame au nom d'intentions théoriques contre une perception du monde naturelle, un tableau fictif du monde qu'il **faut voir** [en fonction d'une vision humaniste du monde], mais que l'œil humain, malgré le dressage subi, ne **voit pas**. Et l'artiste ne trahit son aveuglement que lorsqu'il passe des constructions géométriques à ce qu'il perçoit réellement.

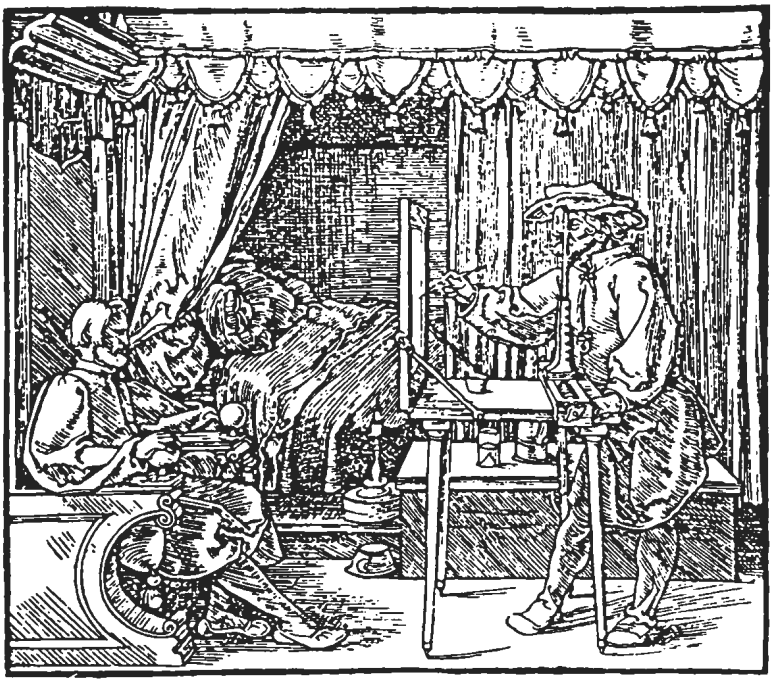
Jusqu'à quel point le dessin perspectif n'est pas immédiatement perceptible, mais est le produit d'une série de conditions artificielles complexes, cela se voit, avec une force de conviction particulière, dans les appareils que ce même A. **Dürer** a très bien représentés sur les xylographies de son *Instruction sur la manière de mesurer*. Mais autant les gravures elles-mêmes sont bonnes, avec leur espace clos, renfermé sur lui-même, autant le sens des préceptes qu'elles donnent est anti-artistique.

Ces appareils sont destinés à donner au dessinateur le plus malhabile la possibilité de reproduire chaque objet d'une façon purement mécanique, c'est-à-dire **sans** synthèse visuelle, et dans certain cas **sans même l'œil**. Homme franc, Dürer explique sans détours, par ses appareils, que la perspective est l'affaire de tout sauf de la vue.

Voici un de ces appareils. Au bout d'une table qui a l'aspect d'un rectangle allongé est fixé perpendiculairement au plan de la table, un châssis rectangulaire avec une vitre. Au côté opposé, étroit, de la table est attachée, parallèlement au châssis, une tringle en bois dont le milieu est creux et contient une longue vis. Grâce à cette vis, la tringle perpendiculaire au plan de la table se déplace ; dans cette tringle il y a une tige en bois qui peut être fixée à différentes hauteurs grâce à des dents et qui se termine, à l'extrémité supérieure, par une planchette avec un petit trou. Il est clair qu'un tel dispositif donne, jusqu'à un certain degré, le **modèle** de la projection perspective à partir de l'orifice qui est dans la planchette, vers la surface de la feuille de verre : en regardant l'objet à travers ce trou, on peut en tracer la projection sur le verre. (Bois 146)

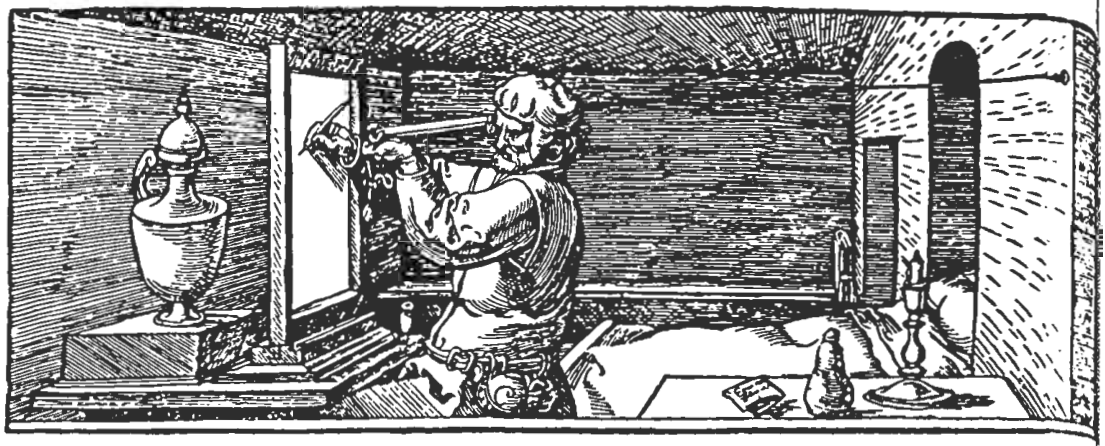
Dans un autre appareil, le point de vue est immobile, également grâce à un montant spécial, et le plan de projection est fait d'un canevas de fils qui s'entrecroisent à angle droit. De plus, le dessin est reporté sur du papier quadrillé, qui se trouve entre le montant et le canevas vertical, sur la table elle-même. En mesurant les coordonnées des points de projection d'après les carreaux, on peut également retrouver les points correspondants sur le papier quadrillé. (Bois 149)

Le troisième appareil de Dürer n'a déjà plus aucun rapport avec la vue. Ici le centre de projection n'est pas l'œil, même s'il était immobilisé artificiellement, mais un certain point du mur. A ce point est fixée une roulette avec un long fil. Celui-ci atteint presque un châssis avec une vitre, qui est posé verticalement sur la table. Le fil est tendu et un tube de visée y est joint. Ce tube dirige « le rayon visuel » sur le point de l'objet qui est projeté depuis le lieu de fixation du fil. Il n'est pas difficile alors de marquer

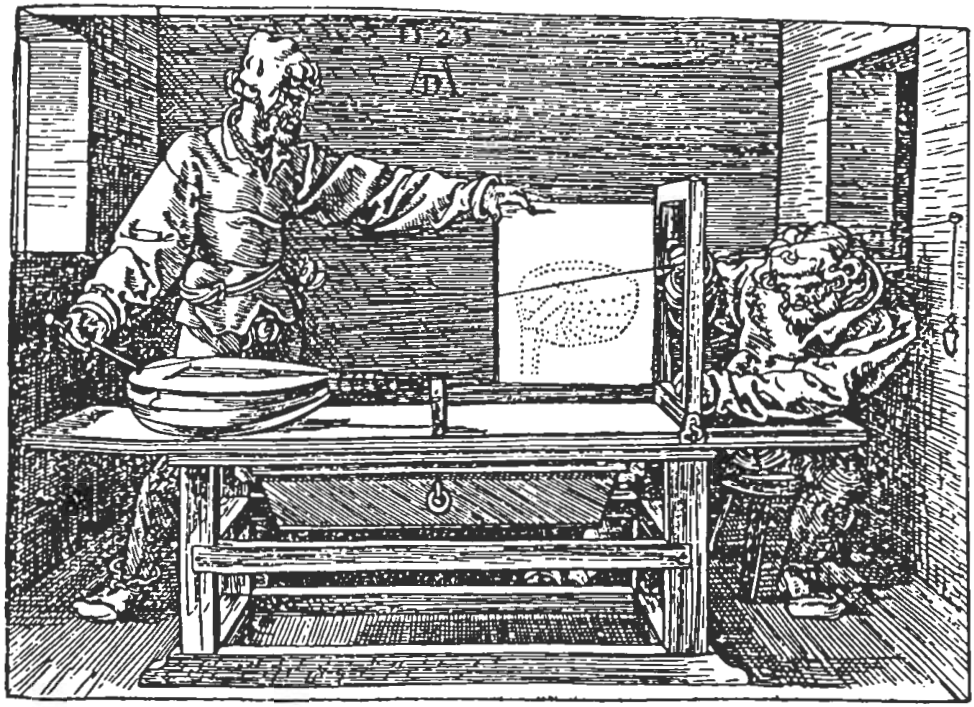


Bois 146

Bois 149



Bois 148



Bois 147

sur le verre, à la plume ou au pinceau, le point de projection correspondant au point déjà projeté. En visant successivement les différents points de l'objet, le dessinateur projettera cet objet sur le verre, non pas « à partir du point de vue », mais « à partir d'un point du mur » : la vue n'a donc qu'une fonction auxiliaire. (Bois 148)

Enfin, dans le quatrième appareil de dessin, la vue n'est **absolument pas** nécessaire, le toucher suffit. Il se présente ainsi : dans le mur de la pièce où se fait la prise de vue d'un objet quelconque est enfoncée une grande aiguille à large chas. Un long fil solide est enfilé dans le chas, et près du mur un petit poids est pendu au fil. Une table se trouve contre le mur et sur celle-ci un châssis rectangulaire est posé verticalement. Un battant qui peut s'ouvrir et se fermer est fixé sur un des côtés du châssis ; dans l'ouverture du châssis des fils en croix sont tendus. L'objet représenté se trouve sur la table, devant le châssis. Le fil mentionné plus haut, au bout duquel est attaché un clou, passe à travers le châssis. Voilà l'appareil ; on l'utilise comme suit. L'assitant a en main le clou qui tend le long fil et avec la tête du clou il doit toucher successivement tous les points les plus importants de l'objet représenté. « L'artiste » déplace alors les fils en croix du châssis jusqu'à ce qu'ils coïncident avec le long fil et marque à la cire leur point d'intersection. Ensuite l'assitant relâche le fil, l'« artiste » ferme le battant du châssis et y marque l'endroit où se croisent les fils. En répétant maintes fois l'opération, on pourra tracer sur le battant ainsi marqué les principaux points de la projection demandée. (Bois 147)

Est-il besoin d'une meilleure preuve, après ces appareils, pour démontrer que l'image perspective du monde n'est absolument pas un procédé naturel de perception ? Il a fallu **plus de cinq cents** ans d'éducation de la société pour que l'œil et la main s'habituent à la perspective ; mais ni l'œil ni la main de l'enfant, ou même de l'adulte, ne se soumettent à cet entraînement ni ne tiennent compte des règles de l'unité perspective s'ils n'en ont pas été expressément instruits. Or même expressément instruits, les hommes commettent des erreurs grossières pour peu qu'ils ne soient pas aidés par un dessin géométrique et s'ils se fient uniquement à leur vue, à l'honnêteté de leur propre regard. Et enfin des mouvements entiers d'artistes protestent sciemment contre une soumission à la perspective.

Après cette malheureuse expérience d'un demi-millénaire, il ne reste plus qu'à admettre qu'**un tableau perspectif du monde n'est pas un fait de perception, mais uniquement une exigence, au nom de certaines considérations, très puissantes peut-être, mais complètement abstraites.**

Mais si on recourt à des données psycho-physiologiques, il faut reconnaître que les artistes **n'ont aucune raison et n'ont pas le droit** de présenter le monde suivant un schéma perspectif, si on leur reconnaît pour objectif la fidélité à leur perception.

2. Présupposés théoriques

XIII

Dans ce qui vient d'être exposé, on trouve côte à côte diverses explications historiques. Il est temps de faire le bilan et de se prononcer sur le fond, bien que l'auteur renvoie à un autre livre l'examen des questions connexes à l'analyse de l'espace dans les tableaux.

Ainsi les historiens de la peinture tout comme les théoriciens des arts décoratifs s'efforcent, ou du moins s'efforçaient hier encore, de convaincre leur public que la représentation du monde à l'aide de la perspective est la **seule** correcte, comme la **seule qui corresponde** à la perception véritable car, disaient-ils, la perception naturelle est perspective. Dans cette optique s'écarter de l'unité perspective est toujours jugé *a posteriori* comme une trahison de la vérité de la perception, c'est-à-dire une déformation de la réalité elle-même, soit par l'ignorance graphique du peintre, soit par désir de soumettre le dessin à des objectifs conscients : ornementaux, décoratifs ou, dans le meilleur des cas, compositionnels. Quoi qu'il en soit, s'écarter des normes de l'unité perspective est taxé d'irréalisme dans cette optique.

Cependant le mot et le concept de **réalité** ont trop de poids pour que les tenants de telle ou telle conception du monde soient indifférents au fait qu'elle reste de leur côté ou passe à l'adversaire. Il faut bien réfléchir avant de faire une telle concession si elle devait se révéler inévitable. Cela vaut aussi pour le mot *naturel*. Qui ne se flatte pas de considérer **son opinion** comme réelle et naturelle, c'est-à-dire découlant *sans* ingérence voulue — de la réalité elle-même.

[Les adeptes de la philosophie Renaissante ont confisqué à leur profit et se sont emparés de ces mots qui leur étaient chers — et qu'ils avaient volés au platonisme et à ses héritiers médiévaux. Mais ce n'est pas une raison pour que nous laissions les valeurs de la langue dans des bouches qui en abusent : la réalité et le naturel, il faut les démontrer au lieu de se réclamer d'eux sans justification. Notre tâche est de les rendre aux descendants de leurs légitimes propriétaires.]

Comme nous l'avons vu précédemment, pour dessiner et peindre « naturellement » c'est-à-dire en fonction de la perspective, il faut apprendre, et cela vaut tout autant pour les peuples et les cultures que pour les individus. Un enfant ne dessine pas en fonction de la perspective, un adulte qui prend un crayon pour la première fois non plus : il doit faire son apprentissage, acquérir une discipline, en passant par des modèles obligés. Mais même celui qui a étudié, voire même celui qui a beaucoup appris, tombe facilement dans l'erreur ou plus exactement : par la spontanéité sincère il surmonte par endroits les convenances guindées de l'unité perspective. En particulier qui dessinera une sphère avec un contour elliptique ou une enfilade de colonnes parallèle au plan du tableau par des colonnes qui

s'élargissent progressivement, quoique ce soit précisément ce qu'exige la projection en perspective [44]. Est-il si rare d'entendre de grands peintres accusés d'erreurs de perspective ? De telles erreurs sont toujours possibles, surtout dans les dessins d'une composition compliquée, et en réalité on ne les évite qu'en remplaçant le dessin par un dessin technique, en traçant des lignes auxiliaires. Dans ce cas, celui qui dessine représente **non pas** ce qu'il voit hors de soi ou en soi (des formes imaginées, mais pourtant présentes et non abstraitement pensées) mais ce qu'exige le *calcul* des constructions géométriques qui (pour ce dessinateur qui s'appuie sur une connaissance trop limitée de la géométrie) est le **seul naturel** et donc le seul calcul admissible. Mais peut-on appeler **naturels** des procédés de représentation assimilables uniquement à l'aide des béquilles du dessin géométrique et que n'arrivent pas à assimiler complètement même ceux qui se sont entraînés à voir et à comprendre le monde à partir d'eux ? Est-ce que ces fautes de perspective ne témoignent pas de la force de l'artiste plutôt que de sa faiblesse, de la force de sa perception authentique qui rompt les entraves de la pression sociale.

Apprendre la perspective, c'est subir un dressage. Même lorsque le débutant s'efforce volontairement de soumettre son dessin aux normes de la perspective, c'est loin de signifier qu'il a compris le **sens**, c'est-à-dire le sens artistique et plastique, des exigences de la perspective : en regardant leur enfance, beaucoup n'avoueront-ils pas que la perspective leur semblait une incompréhensible convention et qui pourtant était imposée à tous, un *usus tyrannus* auquel on se soumet non pour sa vérité intrinsèque, mais par conformisme.

Une convention incompréhensible, souvent inepte, voilà comment l'enfant comprend la perspective. « Comprendre un tableau, saisir sa perspective, cela vous semble une bagatelle » dit Ernst Mach. Et cependant il s'est passé des millénaires avant que l'humanité ait assimilé cette bagatelle, et encore, beaucoup d'entre nous n'y sont arrivés que sous l'influence de l'éducation. « Je me souviens bien, continue Mach, que quand j'avais trois ans, tous les dessins construits en perspective me semblaient être des représentations déformées des objets. Je ne pouvais comprendre pourquoi le peintre avait fait une table si large d'un côté et si étroite de l'autre. Une vraie table me paraissait aussi large d'un côté que de l'autre, parce que mon œil calculait indépendamment de moi. Qu'on ne puisse pas regarder une table représentée sur un plan comme un plan couvert de peinture, qu'elle **signifie** une table et doive être représentée comme se prolongeant en profondeur, c'était une bagatelle que je ne comprenais pas. Je me console à l'idée que des peuples entiers ne la comprenaient pas » [45].

Tel est le témoignage d'un positiviste entre les positivistes, que l'on ne pourrait guère soupçonner d'un penchant pour la « mystique ».

44. Rynin, La perspective..., *op. cit.* (35), § 8, p. 75-78.
Rynin, Les méthodes de représentation..., *op. cit.* (9), § 15, p. 113-117.

45. E. Mach, *Wozu hat der Mensch zwei Augen* ? « Populärwissenschaftliche Vorlesungen », Leipzig : J.A. Barth, 1910 [4], p. 88.

Le fait est que la représentation de l'objet n'est pas, en qualité de représentation, un objet elle aussi, n'est pas une copie de la chose, ne double pas un petit coin du monde, mais **montre** l'original comme son symbole. Le naturalisme, comme vraisemblance, comme imitation de la réalité, comme fabrication de sosies des choses, comme fantôme du monde (dans le tableau) non seulement n'est pas nécessaire, mais, comme disait Goethe à propos de son chien préféré et de l'image du chien, est tout simplement impossible. La **justesse** de la perspective, si elle existe et si elle est vraiment justesse, l'est non par sa ressemblance extérieure, mais aussi lorsqu'on s'en écarte, cad. par le sens intérieur, dans la mesure où elle est **symbolique**. Et de quelle « ressemblance » peut-on parler entre la table et sa représentation perspective, si des traits notoirement parallèles se représentent par des lignes de fuite, les angles droits par des obtus et aigus, les segments et angles égaux par des inégaux et les grandeurs inégales par des égales ? Toute représentation est un **symbole**, toujours, toute représentation, qu'elle soit perspective ou non, quelle qu'elle soit, et les images des arts plastiques se distinguent les unes des autres non parce que les unes sont symboliques et les autres soi-disant naturalistes, mais parce qu'étant aussi peu naturalistes l'une que l'autre, elles sont le symbole de **différentes** faces des objets, de **différentes** conceptions du monde, de différents **degrés** de synthétisme. Les différents modes de représentation se distinguent non pas comme un objet de sa représentation, mais sur le plan symbolique. Les uns sont plus et les autres moins universels. Mais leur nature à tous est symbolique.

La **perspective** dans les tableaux n'est pas pour autant une propriété des choses, comme le pense le naturalisme vulgaire, mais seulement un procédé d'expression symbolique, un **des** styles symboliques possibles, dont la valeur artistique est soumise à un jugement particulier, mais précisément en tant que telle, **en-dehors** des mots terribles de véracité et de prétention à un « réalisme » patenté. Par conséquent, en discutant la question de la perspective, directe ou inversée, mono- ou pluricentrique, il faut absolument *a priori* partir de la fonction **symbolique** de la peinture et des autres arts plastiques, afin de s'expliquer quelle place occupe la perspective par rapport aux autres procédés symboliques, ce qu'elle exprime vraiment et à quelles conquêtes spirituelles elle conduit. La fonction de la perspective, (comme celle des autres procédés artistiques) peut être simplement d'**éveiller** spirituellement, de fournir l'impulsion qui éveille la conscience à la réalité elle-même. Autrement dit la perspective elle aussi, si elle vaut quelque chose, doit être un **langage** témoin de la réalité.

Quel est le rapport entre la fonction symbolique de la peinture et les possibles prémisses **géométriques** ? La peinture et les autres arts plastiques dépendent forcément de la géométrie dans la mesure où ils ont affaire à des images allongées et des symboles allongés. Alors la question qui se pose n'est pas celle d'une perspective directe, adoptable d'emblée par le syllogisme facile :

Major : Si la géométrie est vraie, la perspective est incontestable.

Minor : **La géométrie est vraie**.

Conclusio : Donc la perspective est incontestable...
(dans lequel les deux prémisses suscitent un million de réflexions), mais des limites de son emploi et des explications de son fonctionnement. Il faut absolument fixer précisément les prémisses géométriques de la peinture, si nous voulons que la légitimité, le sens intérieur et la limite d'emploi de tel ou tel procédé et les moyens d'expression picturale puissent se fonder.

Reportant une analyse plus fouillée à un livre sur le sujet, contentons-nous de remarquer **provisoirement** ce qui suit sur les prémisses géométriques de la peinture : — le peintre dispose d'une **portion** de **surface** : toile, planche, mur, papier, etc..., et des **couleurs**, c'est-à-dire de la possibilité de donner à différents points d'une surface une coloration différente. Cette dernière, pour ce qui est de sa **valeur signifiante**, peut ne pas avoir de signification tangible et doit être comprise abstraitement : ainsi par exemple, dans une gravure, le noir de l'encre d'imprimerie n'est pas interprété comme la couleur noire, mais est simplement le **signe** de l'énergie du graveur, ou au contraire de son absence d'énergie. Mais selon la psychophysiologie, c'est-à-dire à la **base** de la perception esthétique, le noir **est** une couleur. Pour la simplicité du raisonnement, nous pouvons nous imaginer qu'il n'y a qu'**une** couleur : le noir ou le crayon. La tâche du peintre, c'est de représenter sur une surface donnée, avec des couleurs données, la réalité qu'il perçoit ou qu'il s'imagine percevoir.

Que veut donc dire, en termes de géométrie : **représenter une réalité** ?

Cela veut dire mettre les points de l'espace perçu en correspondance avec les points d'un autre espace, dans le cas présent une surface. Mais la réalité est au moins tridimensionnelle, même si on laisse de côté la quatrième dimension : celle du temps, sans laquelle l'art ne saurait être. Or la surface n'a que deux dimensions. Y a-t-il une correspondance possible ? Peut-on représenter une figure à quatre — ou pour simplifier à trois — dimensions sur une surface qui n'en a que deux, cette dernière a-t-elle suffisamment de points correspondant aux points de la première ou, pour parler en termes de mathématiques, le cardinal de l'ensemble qui représente une figure tridimensionnelle et celui d'une figure bidimensionnelle peuvent-ils être comparés ? La première réponse qui vient à l'esprit est : « non, bien sûr ».

« Non bien sûr, car l'image tridimensionnelle comporte un ensemble infini de coupes bidimensionnelles et donc son cardinal est infiniment plus grand que le cardinal de chacune des coupes ». Mais un examen attentif de la théorie des ensembles de points montre que la question n'est pas aussi simple qu'il y paraît et — bien plus — que la réponse donnée plus haut et apparemment naturelle ne peut être tenue pour correcte. Plus précisément : le cardinal de toute figure tri- ou même multidimensionnelle est exactement égal au cardinal de toute figure bi- ou même unidimensionnelle. On peut représenter une réalité quadri- ou même tridimensionnelle sur un plan. Et on peut même le faire non seulement sur un plan, mais sur n'importe quel segment de droite ou arc de courbe. Et l'on peut fixer cette image par un ensemble infini de correspondances, tant arithmétiques ou analytiques, que géométriques. Comme type de la première on peut citer la méthode de Georg **Cantor** et comme type des deuxièmes la courbe de

Peano ou la courbe de **Hilbert** [46].

Pour expliquer en quoi consistent ces recherches avec leurs résultats inattendus, peut-être serait-il plus simple de nous limiter au cas du dessin d'un carré dont le côté est d'une unité de longueur, sur un segment rectiligne égal au côté du carré ci-dessus, c'est-à-dire au cas de la représentation de tout le carré sur son propre côté : tous les autres cas peuvent être envisagés facilement sur le modèle de celui-ci. Ainsi donc, Georg **Cantor** a démontré la méthode analytique au moyen de laquelle on peut établir la correspondance entre **chaque** point du carré et **chaque** point de son côté ; cela veut dire que si on nous définit par deux coordonnées *x y* la situation en n'importe quel point du carré, la même méthode nous permettra d'obtenir la coordonnée *z* qui définit un certain point du côté du carré : la représentation du point susmentionné du carré lui-même. Inversément, si on donne un point arbitraire sur le segment, sur la représentation du carré on pourra trouver le point du carré lui-même représenté par ce point du segment. De cette manière aucun point du carré ne reste non représenté et aucun point de la représentation ne sera vide et sans correspondant : **le carré sera représenté sur son côté** [47*]. De la même façon on peut représenter sur le côté d'un carré ou sur le carré lui-même un cube, un hypercube et toute forme géométrique à section carrée (polyèdroïde, prisme) quel qu'en soit le nombre — fût-il infinitésimal — de dimensions. Et pour généraliser : toute forme continue, quel que soit le nombre de ses dimensions, et quelles que soient ses limites, peut être représentée sur toute autre forme comportant elle aussi un nombre quelconque de dimensions et des limites : en géométrie, on peut représenter tout ce qu'on veut sur tout ce qu'on veut.

D'autre part diverses courbes géométriques peuvent être construites de telle manière que la courbe soit sécante de n'importe quel point, donné au hasard, du carré — pour en revenir à notre cas initial — et ainsi s'établit une correspondance de points du carré et de points de la courbe ; géométriquement, mettre en correspondance les points de la courbe avec les points du côté du carré comme appartenant à des espaces unidimensionnels est alors très facile : c'est par ce moyen que les points du carré seront représentés sur son côté. La courbe de Peano et la courbe de Hilbert ont par rapport à l'ensemble infini des autres courbes de même propriété (par exemple par rapport à la trajectoire d'une boule de billard lancée du coin vers la bande et incommensurable avec une droite ; des épicycloïdes non refermés où les rayons des deux cercles sont incommensurables ; des courbes de Lissajous, des rhodonées, etc., etc.) un avantage considérable : elles réalisent pratiquement la correspondance des points de l'image bidimensionnelle et

46. On trouvera une explication élémentaire des termes employés ici : « théorie des ensembles, ensemble, bijection, cardinal, équivalence, similitude ou conformité » dans l'article de P.A. Florensky, O simvolach bezkonečnosti [= sur les symboles de l'infini], dans : *Novyj Put'* [La voie nouvelle], septembre 1904, p. 173-235.

47*. Sur l'établissement des correspondances des points du carré et de ses côtés, voir la démonstration de G. Cantor lui-même (la référence et la citation manquent dans le manuscrit).

de l'unidimensionnelle, de telle sorte que l'on trouve facilement les points correspondants, alors que pour d'autres courbes la correspondance n'est établie qu'en principe, mais trouver en pratique quel point correspond précisément à tel autre serait difficile. Sans entrer dans les détails techniques des courbes de Peano, de Hilbert et des autres, remarquons seulement qu'avec ses sortes de méandres, une telle courbe remplit toute la surface du carré et **tout** point du carré, quel que soit le nombre final des méandres de cette courbe, — superposés systématiquement, c'est-à-dire selon une méthode bien précise — sera obligatoirement touché par les méandres d'une courbe. Des méthodes analogues sont utilisées pour représenter, comme on l'a expliqué plus haut, tout ce qu'on veut sur tout ce qu'on veut.

Ainsi des ensembles continus ont tous même cardinal. Mais ils n'en ont pas pour autant les mêmes nombres « intelligibles » ou « idéaux » au sens de Georg Cantor, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas « semblables » entre eux. Autrement dit on ne peut les représenter l'un dans l'autre sans affecter leur construction. En établissant des bijections, on affecte soit la continuité de l'image représentée (lorsqu'on veut respecter la biunivocité de la chose représentée et de l'image), soit la biunivocité de l'un ou de l'autre (lorsqu'on respecte la continuité de l'image).

Par la méthode de Cantor, l'image est transmise point par point, de telle sorte qu'à chaque point de l'image correspond **seulement un** point de la représentation, et inversément chaque point de cette dernière reflète **seulement un** point de ce qui est représenté. En ce sens, la correspondance de Cantor satisfait l'idée reçue de la représentation. Mais par son autre propriété elle en est extrêmement éloignée : comme toutes les autres correspondances biunivoques (ou bijections) dans le domaine considéré, elle ne conserve pas les rapports de vicinité entre les points, elle ne respecte ni leur ordre ni leurs relations, c'est-à-dire qu'elle ne peut pas être continue. Si nous nous déplaçons très légèrement à l'intérieur du carré, la représentation du chemin que nous avons parcouru ne peut plus être elle-même continue et le point qui le représente se déplace dans toute la surface du tableau. L'impossibilité de donner une correspondance biunivoque et continue des points du carré et de son côté a été démontrée par **Tomé, Netto, G. Cantor**, mais à la suite de quelques objections de **Lurot** en 1878, démontrée de nouveau par **E. Jurgens** [48*].

Ce dernier se fonde sur la « proposition de la valeur intermédiaire ». Soient les points P d'un carré et P' d'un segment rectiligne correspondant les uns aux autres : dans ce cas, à une ligne AB du carré comportant le point P doit correspondre un segment entier continu comprenant le point P' sur la ligne ; par conséquent, en vertu de la bijection supposée des autres points du carré, dans la région du point P, il ne peut leur correspondre aucun point sur la ligne qui soit voisin du point P' d'où découle clairement et évidemment l'impossiblité d'une représentation bijective et continue entre les points de la

48*. A partir d'ici les références manquent ou sont incomplètes dans le manuscrit et sont supprimées des versions de Tartu et de Paris. — NdT.

ligne et le carré. Telle est la démonstration de Jurgens.

D'autre part les correspondances de Peano, Hilbert etc... ne peuvent être — comme l'ont démontré Lurot, Jurgens [49*] et d'autres — biunivoques, de telle sorte que le point de la ligne n'est pas toujours représenté par un seul point du carré, et de plus cette correspondance n'est pas tout à fait continue.

Autrement dit, la représentation d'un carré sur une ligne ou d'un volume sur un plan transmet effectivement **tous** les points mais ne peut pas transmettre la **forme** de ce qui est représenté comme un tout, comme d'un objet intérieurement déterminé dans sa structure : **ce qui est transmis, c'est le contenu de l'espace mais non sa structure**. Pour représenter un espace avec **tout** l'ensemble des points, il est indispensable, pour employer un langage imagé, ou bien de le piler, de le réduire en une poudre infiniment fine, et après l'avoir soigneusement mélangé, de le **saupoudrer** sur le plan de représentation pour qu'il ne reste même pas le souvenir de la structure primitive, — ou encore de le couper en une multitude de tranches, de telle sorte qu'il reste quelque chose de la forme, mais disposer ces tranches avec des **répétitions** des mêmes éléments de forme, et d'autre part que ces éléments s'interpénètrent avec pour conséquence l'incarnation de quelques éléments de la forme dans les mêmes points de la représentation. Il n'est pas difficile de voir au-delà des considérations mathématiques exposées plus haut les « principes » trouvés indépendamment des mathématiques par les courants de gauche de l'art, principes de divisionnisme, complémentarisme, etc., à l'aide desquels l'art de gauche détruisait les formes et la structure de l'espace, les sacrifiant au volume et à la matérialité.

D'où il résulte que : **représenter l'espace sur un plan est possible, mais pas sans détruire la forme de ce qui est représenté**. Or c'est précisément la forme et la forme seule qui intéresse l'art figuratif. Et par conséquent, il faut prononcer la condamnation définitive de la peinture et de l'art figuratif en général dans la mesure où il tend à donner **l'apparence** de la réalité : **le naturalisme est définitivement une impossibilité.**

Alors nous entrons de plain pied dans la voie du symbolisme et nous renonçons à tout l'ensemble des points de l'espace tridimensionnel, si l'on peut dire, aux prémisses des images de la réalité. Nous renonçons d'un coup à l'**essence** spatiale des choses et nous nous concentrons — dans la mesure où il s'agit d'une transmission point par point de l'espace — exclusivement sur leur seule **enveloppe** : désormais par choses nous n'entendons plus les choses elles-mêmes, mais seulement les surfaces délimitant les régions de l'espace. Dans l'ordre naturaliste, c'est naturellement une trahison radicale du mot d'ordre de vérité : nous avons substitué à la réalité son enveloppe, qui n'a qu'un pouvoir de signification symbolique, qui ne fait qu'une allusion à l'espace sans du tout le donner immédiatement point par point. Et maintenant peut-on représenter de telles « choses » ou plus précisément l'enveloppe des choses, sur un plan ?

La réponse, positive ou négative, dépendra de ce qu'on entend par : *représenter*. On peut établir une correspondance biunivoque (une bijection)

49*. Rynin, *op. cit.* (9).

entre les points de l'image et les points de la représentation, de telle sorte que la continuité de l'une et de l'autre soit **généralement** observée, mais seulement « généralement », c'est-à-dire pour « presque tous les points » : il n'est guère possible d'entrer ici dans les détails du sens précis de cette expression. Mais cette correspondance étant donnée, qu'elle soit ou non inventée, certaines **ruptures** et certaines **infractions** à la biunivocité du lien sont inévitables en quelques points isolés ou formant des ensembles continus. Autrement dit, la bijection aura lieu pour presque tous les points de l'image sur la représentation. Mais c'est loin de vouloir dire que **toutes** les propriétés resteront invariantes, même les seules propriétés géométriques de ce qui est représenté, lorsque cela est reporté, par le moyen des bijections, sur un plan. A vrai dire les deux espaces, celui qui est représenté comme celui qui représente, sont bidimensionnels et à cet égard semblables entre eux ; mais leur **courbure** est différente et de plus est variable dans l'objet représenté : elle change de point en point, on ne peut les superposer, même en courbant l'un d'eux et toute tentative de superposition entraînerait forcément des ruptures et des plis de l'un des plans. Une coquille d'œuf ou même un morceau de coquille ne peut pas être mis à plat sur une table de marbre : il faudrait pour cela le déformer, le piler, le réduire en une poudre extrêmement fine ; pour la même raison on ne peut pas **représenter** au sens précis du terme, un œuf sur le papier ou sur la toile.

La correspondance des points sur des espaces de courbure différente présuppose obligatoirement le sacrifice de certaines propriétés de ce qui est représenté — bien sûr, il s'agit seulement ici des propriétés géométriques — au nom du report sur l'image de **certaines** de ces propriétés : la totalité des signes géométriques particuliers de la chose représentée **ne peut en aucun cas** se retrouver dans l'image, et si elle est en certains points conforme à son original, elle diffère inévitablement sur de nombreux autres. La représentation est toujours plutôt différente que semblable à l'original. Même le cas le plus simple : la représentation d'une sphère sur une surface plane, qui est le schéma géométrique utilisé en cartographie, s'est révélée extrêmement complexe et a donné lieu à l'invention de plusieurs dizaines de méthodes très diverses, tant de projections à l'aide de rayons rectilignes, partant d'un point donné, que de procédés non-projectionnels réalisés par des constructions plus complexes ou basés sur des calculs numériques. Et cependant chacune de ces méthodes qui vise à reporter sur la carte une certaine propriété du territoire considéré avec ses contours de régions géographiques, en néglige et en déforme beaucoup d'autres non moins importantes. Chaque méthode est bonne pour un but bien défini et inadaptée à d'autres. Autrement dit une carte géographique **est** une représentation et n'en **est pas** une. Elle ne se substitue pas à l'image véritable de la Terre, fût-ce dans une abstraction géométrique, mais sert seulement à **indiquer** un de ses signes. Elle **représente** dans la mesure où par elle et par son truchement nous nous tournons en esprit vers ce qui est représenté, et **ne représente pas** si elle ne nous conduit pas au-delà de ses propres limites, mais nous arrête à elle-même comme une sorte de pseudo-réalité, comme à l'apparence de la réalité et revendique un signifié

autosuffisant.

C'est là un cas très simple. Mais les formes de la réalité sont infiniment plus variées et plus complexes que la sphère et par conséquent les méthodes de représentation de chacune de ces formes peuvent être infiniment diverses. Si on considère la complexité et la diversité de la structure de telle ou telle région de l'espace dans le monde réel, l'esprit se perd dans la foule des possibilités de la reporter dans une image : **il se perd dans l'abîme de sa propre liberté**. Normaliser mathématiquement les méthodes de représentation du monde est une tâche follement présomptueuse. Et quand on fait coïncider cette normalisation — qui prétend avoir été prouvée mathématiquement, être unique et exclusive — sans autre forme de procès avec un des cas, particuliers s'il en est, de correspondance, on en vient à se demander si ce n'est pas une dérision. L'image perspective du monde n'est pas plus qu'**une** des méthodes de dessin. Si quelqu'un veut prendre sa défense dans l'intérêt de sa composition ou encore à des fins purement esthétiques, c'est différent bien que, soit dit en passant, on ne voie guère défendre la perspective sur ce terrain-là.

Inutile d'appeler à la rescousse la géométrie ni la psycho-physiologie pour tenter de la défendre : on n'y trouvera rien d'autre que le rejet de la perspective.

XIV

Ainsi la représentation — quel que soit le principe qui préside à la correspondance entre les points de la représentation et ceux de la chose représentée — ne fait que **signifier, indiquer**, suggérer, faire allusion à l'idée de l'original, mais ne donne en aucun cas une copie ou un modèle de cette image. De la réalité au tableau, en fait de ressemblance, il n'y a pas de place : le gouffre béant est enjambé pour la première fois par la raison créatrice de l'artiste et ensuite par la raison reproduisant en elle-même le tableau d'une manière co-créatrice.

Ce dernier, répétons-le, non seulement n'est pas un dédoublement de la réalité dans sa plénitude, mais n'est pas en mesure de donner même une apparence géométrique de l'enveloppe des choses : il est obligatoirement le **symbole du symbole** [dans la mesure où l'enveloppe elle-même n'est que le symbole de la chose]. Du tableau le spectateur va à l'enveloppe des choses, et de l'enveloppe à la chose elle-même.

Mais alors s'ouvre à la peinture, prise en principe, un champ infini de possibilités. Ce large éventail dépend de la liberté d'établir sur des bases très diverses, des correspondances entre les points de la surface des choses et les points de la toile. Aucun principe de correspondance ne donne une représentation même géométriquement adéquate à ce qui est représenté. Par conséquent, différents principes — dont aucun n'a la seule supériorité naturellement possible : d'être le principe d'adéquation — sont chacun à sa

manière adoptables, avec leurs avantages et leurs inconvénients. C'est l'époque ou même la création individuelle qui choisit, mais selon la nécessité intérieure de l'âme et non sous l'effet d'une contrainte extérieure, selon les buts de l'œuvre donnée, le principe de correspondance, et de là découlent automatiquement toutes ses particularités tant positives que négatives. L'ensemble de ces particularités est la première couche de ce qu'en art nous appelons **le style et la manière**. Dans le choix des principes de correspondance se marque le caractère originel qui définit la relation au monde de l'artiste créateur, et pour cette raison, la profondeur même de sa compréhension du monde et de sa perception de la vie.

La représentation perspective du monde est l'**un** des innombrables moyens possibles d'établir la correspondance indiquée, et un moyen extrêmement étroit, extrêmement restreint, limité par une foule de conditions supplémentaires qui délimitent sa possibilité d'existence et son champ d'application.

Pour comprendre cette orientation vitale d'où découle nécessairement la perspectivité des arts figuratifs, il faut énoncer séparément les prémisses que l'artiste perspectiviste sous-entend silencieusement à chaque mouvement de crayons : ce sont :

Premièrement : Croire que l'espace du monde réel est un espace **euclidien**, c'est-à-dire isotrope, homogène, infini et illimité (au sens où l'entend Riemann), de courbure nulle, tridimensionnel, présentant la possibilité de faire passer par n'importe lequel de ses points une parallèle et une seule à n'importe quelle ligne droite. Le peintre perspectiviste est convaincu que toutes les constructions de la géométrie qu'il a étudiées dans son enfance (et heureusement oubliées depuis lors) sont non seulement des schémas abstraits (parmi les nombreux schémas possibles) mais aussi des constructions réalisées dans la vie, du monde physique, non seulement existantes mais observables. Cet artiste-là croit que les rayons qui vont en faisceau de l'œil au contour de l'objet sont rectilignes, une idée qui, il faut le dire, remonte à la conception antique selon laquelle la lumière va non pas de l'objet à l'œil mais de l'œil à l'objet. Il croit également que la règle à mesurer est immuable, quels que soient les déplacements et manipulations qu'on lui impose. Bref, il croit à une ordonnance euclidienne du monde et à une perception kantienne de ce monde. C'est un premier point.

Deuxièmement : Déjà en dépit de la logique et d'Euclide, mais dans l'esprit de la conception du monde de Kant (d'autant pire qu'elle est contraignante) : un sujet transcendantal régnant sur le monde illusoire de la subjectivité — notre artiste — conçoit parmi tous les points (absolument égaux chez Euclide) de l'espace infini, un point **exceptionnel**, un point unique, particulier pour la valeur, un point monarchique pour ainsi dire, mais la seule définition de ce point est d'être l'endroit où se trouve l'artiste ou plus exactement son œil droit : le centre optique de son œil droit. Tous les endroits de l'espace, si l'on comprend ainsi, sont des lieux sans qualités et également incolores, sauf celui-là seul, qui a la primauté absolue et le bonheur d'être le siège du centre optique de l'œil droit du peintre. Cet endroit est proclamé centre du monde : il tend à refléter spatialement la

signifiance kantienne, absolue, gnoséologique du peintre. En vérité il regarde la vie « d'un point de vue » mais sans autre définition, car ce point élevé au rang d'absolu ne se différencie nullement de tous les autres points de l'espace et le mettre au-dessus des autres non seulement n'est pas motivé, mais n'est pas motivable en vertu de la conception du monde que nous venons d'examiner.

Troisièmement : Ce roi et législateur, « de son point de vue » de la nature, on l'imagine **à un seul œil** comme un cyclope, car le deuxième œil qui rivalise avec le premier, détruit l'unité et par conséquent l'absolu du point de vue et par là même dénonce le caractère trompeur du tableau perspectif. En fait le monde entier se rapporte non à l'artiste qui contemple, mais seulement à son œil droit et de plus représenté par un seul de ses points : le centre optique. Et c'est ce centre qui impose sa loi à la perception du monde.

Quatrièmement : Le législateur que nous venons de caractériser est envisagé comme à jamais **fixé** à son trône : s'il descend de son piédestal ou s'il consent à faire un tout petit mouvement, aussitôt toute l'unité des constructions perspectives s'effondre et toute la perspectivité se décompose. Autrement dit, l'œil qui regarde est alors non pas un organe d'un être vivant, et travaillant dans le monde mais la lentille de verre d'une chambre obscure.

Cinquièmement : Le monde entier est envisagé comme complètement **immobile** et tout à fait **immuable**. Ni l'histoire, ni la croissance, ni les changements, ni les mouvements, ni les biographies, ni les développements de l'action dramatique, ni le jeu des émotions ne peut ni ne doit être dans un monde relevant de la représentation perspective. Autrement, une fois encore, l'unité perspective du tableau s'effondre. C'est le monde mort ou saisi par un sommeil éternel, c'est immuablement, le même tableau pétrifié dans son immobilité glacée.

Sixièmement : Tous les processus **psychophysiologiques** de l'acte de voir sont exclus. L'œil est immobile et impassible, à la manière d'une lentille optique. Lui-même ne remue pas, il ne le peut pas, il n'en a pas le droit, malgré la condition essentielle de la vue qui est l'activité, l'active reconstruction de la réalité dans la vision, qui est l'activité de l'être vivant. En outre cette action de regarder ne s'accompagne ni de souvenirs ni d'efforts de l'esprit, ni de discernement. C'est un processus externe et mécanique, à la limite physique et chimique, mais pas du tout ce que nous appelons la vue. Tout le monde psychique de la vue et même le moment physiologique en est résolument absent.

Donc, **SI LES SIX CONDITIONS ÉNONCÉES SONT RESPECTÉES**, alors et alors seulement, **CETTE CORRESPONDANCE** des points de l'enveloppe du monde et des points de la représentation que veut donner un **tableau perspectif** est **POSSIBLE**. Si l'une des six conditions énoncées plus haut n'est pas entièrement respectée, **cette** forme de correspondance devient impossible et la perspective sera alors inévitablement plus ou moins détruite. Le tableau se rapproche de la perspectivité pour autant que soient observées et dans la mesure où elles le sont, les conditions énoncées plus haut. Et si elles ne sont

pas observées, ne serait-ce que partiellement, si on admet la légitimité d'une violation même occasionnelle, alors la perspectivité cesse d'être une exigence absolue imposée à l'artiste et devient seulement un procédé **approximatif** de transmission de la réalité, un parmi d'autres, et son degré d'application, et son lieu d'application sur l'œuvre donnée sont définis par les buts spéciaux qu'on s'est assignés dans l'œuvre **donnée** et sa place **donnée**, mais n'est pas pour autant valable pour n'importe quelle œuvre comme telle et à tous points de vue.

Mais admettons provisoirement que toutes les conditions de la perspective soient entièrement satisfaites et par conséquent que l'unité perspective soit réalisée exactement dans l'œuvre aussi. L'image du monde donnée dans ces conditions ressemblerait à un cliché photographique qui aurait fixé l'instantané d'une corrélation entre la pellicule photosensible de l'objectif et la réalité. En faisant abstraction de la question des propriétés de l'espace lui-même et des processus psychiques et physiques de la vue, nous pouvons dire que par rapport à l'observation effective de la vie réelle cet instantané est un différentiel, et un différentiel d'ordre supérieur, au moins second. Pour obtenir à partir de ce cliché une image authentique du monde, il est indispensable de l'intégrer plusieurs fois en des temps variables (dont dépendent également les modifications de la réalité elle-même et les procédés d'observation) et selon d'autres variables telles que la masse changeante des apperceptions, etc. Cependant, si même cela aussi était réalisé, l'image intégrale obtenue ne coïnciderait pas avec l'image véritablement artistique à cause de la non-correspondance de la conception de l'espace que cela sous-entend avec l'espace de l'œuvre artistique organisé comme une entité unique et autonome.

On reconnaîtra sans peine dans ce peintre perspectiviste, la personnification de la pensée *passive* et condamnée à toute passivité, qui espionne le monde, l'espace d'un instant, comme à la dérobée, comme un voleur, à travers la fente des facettes subjectives d'une pensée sans vie et figée, incapable de saisir le mouvement et prétendant au divin absolu de **sa** place et de l'instant de **son** regard. Cet observateur n'apporte rien de lui-même dans le monde et ne peut même pas synthétiser ses impressions hétéroclites, n'étant pas en contact vivant avec le monde et ne vivant pas dans le monde, il n'est pas conscient de sa propre réalité, bien que dans son orgueilleux retrait du monde il pense être l'ultime instance et qu'il construise toute la réalité en fonction de son expérience d'« espion » et la fourre tout entière, sous prétexte d'objectivité, dans le différentiel qu'il a observé. C'est ainsi que sont nées, sur le terrain de la Renaissance, les conceptions du monde de Léonard de Vinci, de Descartes et de Kant ; c'est ainsi que naît l'équivalent artistique figuratif de cette perception du monde, à savoir la perspective.

Les symboles artistiques doivent être perspectifs, parce que c'est un moyen d'unir toutes les représentations du monde, dans lequel le monde est compris comme le réseau unique, indestructible et impénétrable des relations euclido-kantiennes, convergeant dans le **moi** de celui qui observe le monde, mais de façon à ce que ce **moi** soit en lui-même inerte, un monde de miroir, une sorte de point focal imaginaire du monde. Autrement

dit : *la perspectivité est un procédé qui découle obligatoirement d'une conception du monde dans laquelle on reconnaît une certaine subjectivité comme la base véritable d'objets-représentations à demi-réels*, subjectivité **elle-même privée de réalité**. La perspectivité est l'expression du méonisme et de l'impersonnalisme. [C'est le courant de pensée qu'on appelle volontiers « naturalisme » ou « humanisme », ce qui est né avec la fin du réalisme médiéval et du théocentrisme.]

XV

Mais alors, dans quelle mesure **peut**-on mettre en doute le bien-fondé des six principes, énoncés plus haut, de la perspectivité, c'est-à-dire douter en fait que la représentation perspective — l'un des multiples moyens possibles (abstraitement) de représenter le monde, et cela est incontestable — soit en fait le seul, parce que les conditions exposées plus haut et qui la rendent possible, existent dans la vie. Autrement dit, la conception du monde héritée de la Renaissance et de Kant est-elle vitale ? S'il se trouvait que les conditions de la perspectivité sont enfreintes dans l'expérience effective, cela démentirait la portée vitale de ce concept.

Ainsi donc, examinons pas à pas les conditions que nous avons nous-mêmes exposées.

Premièrement : sur la question de l'espace du monde, il faut dire que dans cette conception de l'espace, on distingue trois niveaux qui sont loin d'être identiques. Ce sont : l'espace abstrait ou **géométrique**, l'espace **physique** et l'espace **physiologique**, ce dernier comprenant l'espace visible, l'espace tactile, l'espace auditif, l'espace olfactif, l'espace gustatif, l'espace du sentiment général organique etc., avec leurs subdivisions plus affinées. Sur chacune des divisions de l'espace mentionnées ici, petites et grandes, les idées, pour parler abstraitement, peuvent être très différentes. S'imaginer que toute une série de questions extrêmement compliquées peuvent être **écartées** par une simple référence à la théorie géométrique de la similitude des figures dans un espace euclidien tridimensionnel serait ne pas même aborder les difficultés du problème posé. Avant tout, il faut noter que sur **différents** points de la question exposée sur l'espace, les réponses, bien naturellement, sont très **différentes**. Géométriquement et abstraitement, l'espace euclidien n'est qu'un cas particulier d'espaces extrêmement multiformes, extrêmement différents, possédant les propriétés les plus inattendues dans l'enseignement élémentaire de la géométrie, mais très révélatrices pour qui a un rapport immédiat au monde. La géométrie d'Euclide est une des multiples géométries et nous **n'avons pas** de raison d'affirmer que l'espace physique, l'espace des processus physiques est un espace précisément euclidien. Ce n'est qu'un postulat, une exigence de penser de cette manière le monde et de conformer à cette exigence toutes les autres idées. L'exigence elle-même découle de leur **foi** en un naturalisme

physique et mathématique bien précis : comportant un principe de continuité, un temps absolu, des corps absolument solides, etc.

Mais admettons provisoirement qu'en réalité, l'espace physique satisfait à la géométrie euclidienne. Il n'en résulte pas encore que l'observateur immédiat du monde le perçoit comme **tel**. Quoi que veuille penser de l'espace physique celui qui vit à l'intérieur, et même s'il jugeait indispensable de construire toutes ses autres idées en fonction de cette idée fondamentale : l'espace extérieur est un espace euclidien — quand il tente de faire entrer l'espace physiologique dans le schéma euclidien, l'espace physiologique **n'y entre pas**. Sans parler de l'espace olfactif, gustatif, thermique, auditif et tactile qui n'ont **rien de commun** avec l'espace euclidien, si bien qu'il n'est même pas discutable, ce fait incontournable : même l'espace visuel, le moins éloigné de l'espace euclidien, si l'on y fait attention, est profondément différent de celui-ci. Or c'est lui qui est le fondement de la peinture et de l'art graphique, bien que, dans d'autres cas, il puisse se soumettre à d'autres sortes d'espace physiologique, et alors le tableau sera une transposition visuelle de perceptions non-visuelles.

[« Maintenant, si nous nous demandons ce qu'ont en commun l'espace physiologique et l'espace géométrique, nous trouverons extrêmement peu de traits communs, dit **Mach**. — L'un et l'autre sont des variétés d'espace tridimensionnel. A chaque point A, B, C, D... de l'espace géométrique correspondent les points A', B', C', D', de l'espace physiologique. Si C est entre B et D, C' est entre B' et D'. On peut dire aussi : à un mouvement continu d'un point quelconque dans l'espace géométrique correspond un mouvement continu du point correspondant de l'espace physiologique. Mais cette **continuité** adoptée pour la commodité ne doit pas du tout être obligatoirement une continuité effective, ni pour l'un ni pour l'**autre** espace : cela nous l'avons déjà démontré par ailleurs »[50]. « Si l'on admet aussi que l'espace physiologique nous est inné, il présente trop peu de similitudes avec l'espace géométrique pour que l'on puisse y voir une base suffisante pour une géométrie *a priori* (au sens de Kant). Il peut tout au plus servir de fondement à une topologie » [51] — « Si cette dissimilitude entre les espaces physiologique et géométrique ne saute pas aux yeux de qui n'est pas spécialiste de ces recherches, si l'espace géométrique ne leur semble pas quelque chose de monstrueux, une falsification de l'espace naturel, cela s'explique en considérant de plus près les conditions de la vie et du développement de l'homme » [52]. Mais « même lorsqu'il se rapproche le plus de l'espace euclidien, l'espace physiologique s'en distingue encore beaucoup. La différence entre droite et gauche, avant et arrière, l'homme naïf la surmonte aisément mais il a plus de mal à assimiler la différence entre le haut et le bas, à cause de la résistance que lui oppose son géotropisme » [53].

50. E. Mach, *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*. Leipzig : J.A. Barth. 1906 [2], p. 343.
51. *Ibid.*, p. 344.
52. *Ibid.*, p. 347.
53. *Ibid.*, p. 352 ; voir aussi la traduction française : *La connaissance et l'erreur*, Paris : Flammarion, 1908, p. 339.

Dans un autre de ses écrits, le même penseur esquisse certains traits de cette différence. « On a déjà indiqué bien souvent combien le système de nos perceptions spatiales, l'espace physiologique si l'on peut dire, se distingue de l'espace géométrique, de l'espace euclidien. L'espace géométrique est partout et dans toutes les directions le même, il est sans limite et infini (au sens où l'entend Riemann).]
L'espace visuel, lui, est limité et fini, et même, comme le montre la contemplation de la « voûte céleste » aplatie, son étendue n'est pas égale dans toutes les directions. La diminution des dimensions des corps à mesure de leur éloignement et leur accroissement proportionnel à leur proximité rapprochent l'espace visuel plutôt de quelques idées des mégagéomètres que de l'espace euclidien. La différence entre le « bas » et le « haut », l'« avant » et l'« arrière » si l'on veut être précis, la « gauche » et la « droite », existe tant dans l'espace tangible que dans l'espace visuel. Pour l'espace géométrique, cette différence n'existe pas » [54]. L'espace physiologique n'est pas homogène, n'est pas isotrope, et cela se marque dans l'appréciation différente des distances d'angle dans les différentes distances à partir de l'horizon, dans l'appréciation différente des longueurs subdivisées ou non, dans la finesse de perception différente selon les endroits de la rétine, etc., etc. [55].

Ainsi donc on peut et on doit douter que notre monde soit dans un espace euclidien. Mais s'il fallait écarter ce doute, il est néanmoins **probable** que nous ne voyons pas et que de manière générale nous ne percevons pas le monde euclido-kantien, nous nous bornons à raisonner à son propos en fonction des exigences de la théorie, comme pour le visible. Or le travail de l'artiste n'est pas d'écrire des traités abstraits, mais de peindre des tableaux, c'est-à-dire de représenter **ce qu'il voit réellement**. Or de par la structure même de l'organe de la vue, ce qu'il voit n'est pas le monde kantien et par conséquent il doit représenter une chose qui n'est pas soumise aux lois de la géométrie euclidienne.

Deuxièmement : aucun homme sain d'esprit ne considère son point de vue comme le seul : il reconnaît chaque lieu, chaque point de vue comme une valeur qui donne l'aspect particulier du monde, sans exclure, mais en affirmant d'autres aspects. Certains points de vue sont plus riches de contenu, plus caractéristiques, d'autres le sont moins, chacun dans sa spécialité, mais il n'y a pas de point de vue absolu. Par conséquent le peintre essaie de regarder l'objet qu'il va peindre de différents points de vue, enrichissant son observation de nouveaux aspects de la réalité et les reconnaissant comme d'importance plus ou moins égale.

Troisièmement : ayant un deuxième œil, c'est-à-dire ayant d'un seul coup au moins deux points de vue différents, l'artiste possède un correctif permanent à son illusionnisme, car le deuxième œil suggère toujours que la perspectivité est une tromperie, et une tromperie ratée. Et de plus l'artiste

54. E. Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis der Physischen zum Psychischen*. Jena : Gustav Fischer, 1906 [5], p. 148.
55. *Ibid.*, chap. VII, en particulier pp. 136-139.

voit avec ses deux yeux plus qu'un seul n'en pourrait voir et voit avec chaque œil d'une façon particulière de telle sorte que dans sa conscience il se forme une image visuelle synthétique, comme une image binoculaire, et elle est en tous cas une synthèse psychique mais ne peut en aucun cas s'assimiler à une photographie monoculaire, à un seul objectif, sur la rétine. Et ce n'est pas aux défenseurs de la perspective et aux partisans de la théorie de la vision de Helmholz de se référer à la différence infime entre les deux tableaux donnés par les deux yeux : cette différence, selon leur propre théorie, est suffisante pour ressentir la profondeur dont sans elle on n'aurait pas conscience : par conséquent en remarquant la différence entre les images dans l'œil droit et l'œil gauche, ils annulent la cause qui fait percevoir l'espace comme tridimensionnel.

Du reste cette différence n'est pas aussi minime qu'il pourrait sembler de prime abord. Pour donner un exemple, j'ai fait le calcul dans le cas où on observe une sphère de 20 cm de diamètre à une distance de 50 cm, la distance entre les centres des deux pupilles étant de 6 cm. Dans ce cas le supplément de courbure équatoriale de la sphère — en supposant le centre de la sphère au niveau de l'œil — donné par l'œil gauche est égal approximativement à **un tiers** de ladite courbure équatoriale vue par l'œil droit. Si on regarde la sphère de plus près, l'œil gauche voit plus d'un tiers en supplément de ce que voit l'œil droit. Ce sont des grandeurs que l'on rencontre dans les conditions habituelles de la vue, par exemple lorsqu'on regarde un visage et même aux moindres degrés de précision, elles ne peuvent être considérées comme négligeables.

Désignons par s la grandeur principale, par r le rayon de la sphère considérée, par l la distance du centre de cette sphère à la mi-distance entre les centres des pupilles, le rapport x de la courbure équatoriale supplémentaire ajoutée à cette courbure de l'œil droit par l'œil gauche, à la courbure vue par l'œil droit, s'exprime assez précisément par l'équation :

$$x = \frac{S}{2\,l \arccos r/l}$$

Quatrièmement : l'artiste, même s'il reste en place, bouge constamment : il bouge les yeux, la tête, le tronc, et son point de vue change constamment, ce qui doit s'appeler image artistique visuelle. C'est-à-dire une synthèse psychique de perceptions visuelles infiniment nombreuses à partir de points de vue **différents**, et chaque fois **doubles**, c'est l'intégrale de telles images bi-unitaires. Penser que c'est là un phénomène purement physique signifie ne rien comprendre dans les processus de la vue et mélanger les carrés et les ronds (*quadrata rotundis*), le mécanique avec le spirituel. Il n'a pas encore abordé la théorie de la vision — et à plus forte raison de la vision artistique

— celui qui n'a pas assimilé comme un axiome la nature spirituelle et synthétique des modèles visuels.

D'autre part et *cinquièmement* les choses changent, bougent, se tournent vers le spectateur de différents côtés, poussent et diminuent, le monde est vie et non immobilité glacée. Et par conséquent l'esprit créateur de l'artiste doit synthétiser, en formant des intégrales, des aspects particuliers de la réalité, de ses coupes instantanées selon des coordonnées de temps. L'artiste représente non une chose mais l'impression qu'il reçoit de la vie d'une chose. Et c'est pourquoi généralement parlant ce serait un grand préjugé de penser qu'il faut observer dans l'immobilité une chose elle-même immobile. Car toute la question est de savoir quelle perception de l'objet il faut représenter dans tel ou tel cas donné : vue d'une fente dans le mur d'une prison ou vue d'une automobile. En lui-même, aucun mode de relation à la réalité ne peut être rejeté d'avance. La perception est définie par une attitude vivante envers l'objet, envers la réalité, et si le peintre veut représenter la perception obtenue quand lui-même et les objets se déplacent, il faut faire la somme des impressions en mouvement. Or c'est bien la perception la plus habituelle et la plus vivante de la réalité en mouvement : entre autres, c'est cette perception qui donne la connaissance la plus profonde de la réalité. L'expression picturale de cette connaissance est la tâche naturelle de l'artiste. Est-elle possible ?

Nous savons que le mouvement se transmet, celui d'un cheval au galop, le jeu des sentiments sur un visage, le processus événementiel en cours. Par conséquent il n'y a pas de raison pour dire que cette perception vivante de la réalité n'est pas représentable. La différence par rapport à un cas plus habituel est qu'on représente plus souvent des objets en mouvement tandis que le peintre se déplace assez peu. Or ici le mouvement du peintre est supposé important tandis que la réalité peut être presque ou même complètement immobile. C'est ainsi qu'on obtient sur les dessins des maisons à trois ou quatre façades, des surfaces complémentaires de têtes et autres phénomènes semblables, que l'on connaît dans l'art antique. Une telle représentation de la réalité correspondra à une monumentalité immobile et à la masse ontologique du monde activé par l'esprit cognitif qui vit et travaille dans ces citadelles de l'ontologie.

Les enfants ne synthétisent pas instantanément l'image d'une personne : ils placent les yeux, le nez, la bouche, etc. séparément et non coordonnés sur une feuille de papier ; le peintre perspectiviste n'est pas capable de synthétiser des séries d'impressions instantanées et il les dispose de manière non coordonnée sur les pages de son album. Mais l'un et l'autre ne témoignent que de la passivité d'une pensée qui se disperse dans les impressions élémentaires, incapable de saisir par un seul acte de contemplation — et donc par **l'unique forme** correspondante — une perception tant soit peu compliquée : une pensée qui décompose cinématographiquement, en instants et moments. Mais il y a des cas où on ne peut pas se dispenser d'une telle synthèse, et alors le perspectiviste le plus zélé renoncera à ses positions. Une toupie qui tourne, la roue d'un train en marche ou d'un vélo qui roule, une cascade ou un jet d'eau, aucun

artiste naturaliste ne l'arrêtera dans son dessin, mais il transmettra une perception qui est la somme du jeu des impressions qui se fondent l'une dans l'autre ou s'estompent. Cependant une photo instantanée ou la vue de ces mouvements éclairés par une étincelle électrique montrera une tout autre chose que ce qu'a représenté le peintre et il se découvrira qu'une impression unique arrête le processus, donne son différentiel et que la perception générale intègre ces différentiels. Mais si chacun s'accorde sur la légitimité d'une telle intégration, quel est donc l'obstacle à l'usage d'un équivalent dans les autres cas, ceux où le processus est un peu plus lent ?

Et enfin *sixièmement*, les défenseurs de la perspective oublient que la vue artistique est un processus psychique extrêmement complexe de fusion des éléments psychiques accompagnés d'harmoniques psychiques : sur l'image reconstruite en esprit viennent se greffer les souvenirs, les échos émotionnels à des mouvements intérieurs et autour des grains de poussière du donné sensoriel se cristallise le contenu psychique effectif de la personnalité du peintre. Ce caillot grandit et a son rythme propre, ce dernier exprimant la réponse du peintre à la réalité qu'il représente.

Pour voir et examiner un objet et non simplement le regarder, il faut **faire passer** conséquemment ce qui est représenté séparément sur la tache sensible de la rétine. Cela veut dire que l'image visuelle n'est nullement donnée à la conscience comme une chose simple, sans peine, sans effort, mais qu'elle se construit, se compose de parties successivement cousues les unes aux autres, chacune d'elle étant perçue plus ou moins de **son** point de vue. Ensuite une facette s'ajoute synthétiquement à une autre par un acte spécial du psychisme et l'image visuelle **se forme** progressivement, mais n'est pas donnée toute faite. Dans la perception, l'image visuelle n'est pas contemplée d'**un seul** point de vue, mais de par l'essence même de la vue, est l'image d'une perspective à plusieurs centres. En y ajoutant encore les surfaces complémentaires que l'œil gauche ajoute à l'image de l'œil droit, nous devons reconnaître que toute image visuelle ressemble aux maisons sur les icônes et dès lors la discussion peut porter sur la mesure et sur la quantité optimale de ces divers centres, mais déjà plus sur son admissibilité de principe. Ensuite commence soit l'exigence d'une mobilité encore plus grande de l'œil, pour une vision fortement synthétique, soit l'exigence (si possible) de tenir l'œil immobile : lorsqu'on cherche une vue analytique, mais au fait la perspective est sur le chemin de cette analyse visuelle. Mais l'homme tant qu'il est vivant, ne peut pas entrer pleinement dans ce schéma perspectif et l'acte même de voir avec un œil fixe, immobile (oublions pour l'instant l'œil gauche) est psychologiquement impossible.

On dira : « Mais il n'y a tout de même pas moyen de voir d'un seul coup trois murs d'une maison ! » — Si cette objection était correcte, il faudrait la continuer et être conséquent. On ne peut voir **simultanément** non seulement trois murs d'une maison, mais même deux, mais même un seul. **Simultanément** nous ne voyons qu'un tout petit morceau de mur, et encore..., **Simultanément** nous ne voyons littéralement rien du tout. Mais progressivement nous recevons sûrement l'image d'une maison à trois et quatre murs, nous nous imaginons cette maison avec ses murs. Dans l'image

vivante se produit un jaillissement continu, un flot, un changement, une lutte, cette image miroite sans cesse, étincelle, bat comme le pouls mais ne s'arrête jamais dans la contemplation intérieure, à un schéma inerte de l'objet. Et c'est ainsi, avec sa pulsion intérieure, son rayonnement, son jeu, que vit la maison dans notre idée. Le peintre peut et doit donc représenter son idée de la maison, et non transporter la maison sur la toile. Cette vie de son imagination, celle d'une maison ou d'un visage, peu importe, il la saisit en prenant, parmi les différentes parties de l'idée qu'il en a, la plus brillante, la plus expressive, et au lieu d'un feu d'artifice psychique qui dure dans le temps, il donne une mosaïque immobile des moments séparés les plus frappants. Dans la **contemplation** du tableau, l'œil du spectateur passe successivement par ces traits caractéristiques, il reproduit en esprit une image — qui dure déjà dans le temps — d'une idée qui scintille et palpite, mais maintenant plus intense et plus compacte que l'image de la chose elle-même, car ici les moments les plus splendides observés en temps différents sont donnés à l'état pur, en condensé, et ne demandent pas d'effort psychique pour en fondre les scories. Comme sur le rouleau gravé d'un phonographe, la tête de lecture glisse à travers les sillons et les surfaces de la gravure, avec leurs encoches, et à chaque endroit l'auditeur ressent les vibrations correspondantes. Ces vibrations-là sont le **but** de l'œuvre d'art.

Voici un exemple de cheminement de la pensée, des prémisses du naturalisme aux caractéristiques perspectives de l'iconographie. Peut-être la compréhension de l'art est-elle tout autre que naturaliste, car elle procède du commandement radical de l'autonomie spirituelle : l'auteur personnellement se sent plus proche de cette dernière. Mais sur ce terrain, la question de la perspective en général n'est même pas soulevée et elle reste aussi éloignée de la conscience créatrice que les autres aspects et méthodes du dessin technique. Mais la présente analyse exigeait de surmonter de l'intérieur la limitation du naturalisme et de montrer que *fata volentem ducunt, nolentem trahunt*, pour la libération et la spiritualité.

Octobre 1919.

L'ICONOSTASE *

§ 1. Selon les premiers mots de la Genèse (I, 1) « Dieu créa le ciel et la terre » et on tient pour fondamental ce partage en deux de tout le créé. Ainsi dans le Symbole de la Foi, nous appelons Dieu « Créateur de l'univers visible et invisible », du visible aussi bien que de l'invisible. Mais ces deux mondes se touchent. Ils sont pourtant si différents l'un de l'autre qu'on ne peut éluder la question de leur *frontière*. Elle les sépare ; elle les unit également. Comment la comprendre ?

§ 2. Et ici comme dans les autres questions de métaphysique, il faut partir bien sûr de ce que nous savons déjà sur nous-mêmes. Oui, la vie de notre propre âme nous aide à juger de cette frontière où se touchent deux mondes, car en nous-mêmes, la vie dans le visible alterne avec la vie dans l'invisible et donc à certains moments, même très courts, même réduits à l'atome de temps, ces deux mondes s'imbriquent et nous contemplons cette imbrication. Parfois le voile du visible se déchire en nous et ses déchirures encore inconscientes laissent passer un souffle invisible, non terrestre : les

* C'est en 1922 que Florensky dicta l'*Iconostase* à Sophia Ivanovna Kiréevskaya. Soixante-huit ans plus tard, nous connaissons enfin le texte complet après un bien curieux parcours.

En 1969 parut en russe à Paris dans le *Messager de l'Exarchat du Patriarche Russe en Europe Occidentale* (N° 65, pp. 39-64) un texte intitulé *L'icône*, qui reprend mot pour mot certains passages de notre texte [nous utilisons alors la traduction française de Georges Disterlo, publiée avec quelques petites coupures par la revue *Contacts* 26 (1974), N° 88, pp. 309-321], en résume beaucoup et se révéla en fin de compte truffé d'erreurs.

En 1972, le IX[e] volume de *Bogoslovskie Trudy* publia un texte présenté comme complet, mais en 1990, nous apprendrons qu'il lui manque quelques pages. Nous sommes heureuses de remercier ici et par ordre chronologique ceux qui nous ont aidé à retrouver les passages perdus : John Lindsay Opie (Rome), Ulrich Werner (Berlin), traducteur de l'*Iconostase* en allemand, Pavel Vassiliévitch Florensky (Moscou), petit-fils de l'Auteur, qui n'a cessé de nous encourager, André Sikojev (Münich), qui nous a communiqué le texte complet et tout particulièrement Alexeï Georgiévitch Dounaiev, commentateur de la nouvelle édition du texte russe (*Ikonostas*, Moskva : Iskusstvo, [à paraître]). Sa générosité nous permet de donner aujourd'hui ce texte intégral, collationné sur toutes les variantes manuscrites et dactylographiées et un commentaire encore inédit.

Le texte n'ayant pas de sous-titres, nous avons délibérément décidé de numéroter les paragraphes et ajouté des notes. Ulrich Werner nous a aiguillées sur la piste de Raphaël et de Spinoza ; Alexeï Dounaiev nous en a généreusement signalé beaucoup d'autres (que nous donnons d'après la nouvelle édition russe encore sous presse : « *Dounaiev, note...* »). Qu'ils trouvent ici l'expression de notre vive reconnaissance.

deux univers se fondent l'un dans l'autre et notre vie devient jaillissement, un peu comme l'air chaud quand il s'élève au-dessus de la touffeur.

§ 3. Le sommeil, voilà le premier degré de la vie dans l'invisible, le premier et le plus simple, tant il nous est familier. Qu'importe que ce degré soit presque toujours le plus bas : le sommeil, même très agité, même non réglé, transporte l'âme dans le domaine de l'invisible et donne, même aux moins sensibles d'entre nous, le pressentiment qu'il existe autre chose que la vie temporelle que nous aurions tendance à considérer comme la seule. Et nous savons que dès la zone intermédiaire entre la veille et le sommeil, notre âme est envahie de songes.

§ 4. Inutile de démontrer ce qui l'est depuis longtemps : le sommeil profond est sans rêves. Seul le demi-sommeil, le stade intermédiaire entre le sommeil et la veille, engendre ceux-ci. Et il n'est sans doute pas si faux de dire que les rêves correspondent, au sens strict du mot, au passage **instantané** d'un domaine de la vie spirituelle dans l'autre. Ensuite seulement ils passent dans le souvenir, en entrant dans la conscience diurne, ils se déroulent alors dans notre ordre du temps (l'ordre du monde visible), mais leur mesure du temps particulière, « transcendantale », ne saurait être comparée avec la mesure diurne. En deux mots, rappelons-en la preuve.

§ 5. « J'ai peu dormi mais beaucoup rêvé » [1] : cette formule condensée traduit la concentration d'images des rêves. Chacun sait qu'en un court (si on le mesure de l'extérieur) laps de temps, on peut vivre en rêve des heures, des mois, même des années, voire parfois des siècles ou des millénaires. En ce sens nul ne doute que le dormeur, en se retranchant par la conscience du monde extérieur et visible et en passant de ce fait dans un autre système et une autre **mesure de temps**, en acquiert une nouvelle, et de ce fait, son temps — par rapport au système du temps qu'il vient d'abandonner — passe à une rapidité incroyable. Mais si chacun convient, même sans connaître le principe de la relativité, que chaque système (au moins par rapport au cas examiné) a son propre temps, son propre rythme et sa propre mesure, en revanche rares sont ceux qui ont réfléchi à la possibilité pour le temps de courir à une vitesse **infinie**, et même en se retournant complètement, une fois dépassée cette vitesse infinie, d'**inverser** son cours. Or le temps peut réellement être instantané et s'écouler du futur vers le passé, des conséquences vers les causes, téléologiques, et c'est ce qui se produit quand notre vie passe du visible à l'invisible, du réel à l'imaginaire. Le premier pas dans cette direction, c'est-à-dire la découverte du temps instantané fut faite par le baron Carl Du Prel [2] dans sa jeunesse, et ce fut la plus considérable

1. Citation d'un apocryphe russe : le *Songe de la Mère de Dieu* [U.W. citant F. Hidàsz] ; cf aussi : « malo pripočivala — mnogo vo sni snov javilosja » — N.F. Sumcov, *Essai d'histoire des récits et chansons apocryphes russes méridionaux*. Kiev 1888, p. 76 [Dounaiev, note 5].

2. Carl Du Prel (Freiherr) (1839-1899). Occultiste, philosophe et écrivain, originaire de Landshut en Bavière. Outre sa thèse *Oneirokritikon der Traum von Standpunkt des transcendentalen Idealismus* (1869), [U.W.] le père Paul se réfère dans d'autres travaux à sa *Philosophie de la Mystique* (trad. russe : St Pétersbourg 1895). Par ailleurs, Florensky publia dans le *Messager Théologique* (1910, N° 11, pp. 201-208), sa recension de la thèse de *Kandidat* soutenue à l'Académie Ecclésiastique de Moscou par E. Sinadsky, et portant sur le sytème philosophique de Carl Du Prel [Dounaiev, note 4].

de ses découvertes. Mais son incompréhension de l'**illusion** le fit reculer devant une autre découverte, découlant de la première : la reconnaissance du **temps inversé**.

§ 6. Schématiquement le raisonnement se présente à peu près en ces termes. Il est bien connu que chacun a des rêves, (même s'il ne les analyse pas dans le sens qui nous occupe) des rêves dus à une cause extérieure généralement quelconque ou plus exactement provoqués par tel ou tel événement extérieur. Ce peut être un bruit ou un son, un mot prononcé à haute voix, une couverture qui tombe, découvrant le dormeur, une soudaine effluve ou un brusque rayon de lumière etc..., difficile de dire ce qui ne stimulerait pas l'imagination créatrice. On peut en convenir sans plus attendre sans doute : **tous** les rêves ont cette origine, ce qui n'enlève rien à leur sens objectif. Mais si on reconnaît volontiers une cause extérieure comme prétexte du rêve, on peut rarement la confronter avec la **composition** du rêve survenu dans ce cas précis. Si on en néglige le **contenu**, c'est qu'on l'estime vide, indigne d'analyse et de réflexion. Mais qu'il en soit ou non ainsi, la composition des rêves « provoqués » et — je serais tenté de le dire — d'une majorité de rêves, sinon de tous, s'agence suivant ce schéma.

§ 7. La fantaisie onirique nous présente une série de personnages, d'endroits et d'événements liés à dessein entre eux bien sûr, ce qui ne souligne pas la profonde intelligence du drame onirique, mais plutôt son sens pragmatique : nous avons nettement conscience du lien qui mène de certaines causes, événements-causes, vues en rêve, à certaines conséquences, événements-conséquences du rêve ; des événements isolés, si absurdes qu'ils puissent paraître, sont pourtant liés dans le rêve par des liens de causalité, et le rêve se développe dans une direction déterminée pour déboucher fatalement (du point de vue du rêveur) sur un événement-conclusion, dénouement, achèvement de tout le système cohérent des causes et des conséquences successives. Le rêve s'achève par un événement *x* survenu parce que précédé d'un événement *t* lui-même **précédé** d'un événement *s* et *s* provient d'une cause *r* etc... remontant de l'effet à la cause, du suivant au précédent, du présent au passé jusqu'à un événement initial *a* généralement quelconque et insignifiant, mais pourtant cause de toute la suite, comme cela est conscientisé dans le rêve. Mais souvenons-nous que la cause extérieure, observée par la conscience diurne, de **tout** le rêve a été un événement ou une circonstance extérieure au système fermé du dormeur. Appelons-la Ω.

§ 8. Maintenant le dormeur s'éveille après que la cause Ω de son rêve l'ait poussé à rêver puis réveillé, et le dénouement du rêve *x* coïncide ou presque, par son contenu, avec la cause (vécue éveillée) du rêve Ω. Cette coïncidence est d'habitude si parfaite qu'on n'aurait pas l'idée de mettre en doute l'immédiateté du lien des événements *x* et de la cause Ω. Le dénouement du rêve est indubitablement la paraphrase d'un événement Ω du monde extérieur qui a fait irruption dans le monde hermétiquement clos du dormeur. Si je rêve d'un coup de feu et que dans la chambre à côté de moi on a effectivement tiré ou que la porte a claqué, peut-on douter que ce

rêve n'est **pas fortuit** ? Bien sûr, le coup de feu dans le rêve est l'écho dans l'esprit du coup de feu dans le monde extérieur. Si on veut, les deux coups de feu sont la double perception — par l'oreille endormie et par l'oreille vigilante — d'un même processus physique. Si je vois en rêve une multitude de fleurs odorantes et qu'on m'a mis sous le nez un flacon de parfum, il serait contre nature d'invoquer le hasard pour cette coïncidence de parfums : l'onirique (celui des fleurs) et l'olfactif (celui du flacon). Si en rêve toujours, quelqu'un me saute à la gorge et tente de m'étouffer et que, me réveillant d'effroi, je m'aperçois que l'intrus n'est autre qu'un oreiller tombé sur moi, ou si en rêve un chien me mord, et que, réveillé avec une sensation de morsure, je constate qu'une guêpe, entrée par la fenêtre ouverte, m'a piqué, de nouveau et dans mille autres cas, la coïncidence entre le dénouement x et la cause Ω du rêve n'est aucunement fortuite.

§ 9. Répétons-le : le même événement réel est perçu par deux consciences : la conscience diurne le perçoit comme Ω et la conscience nocturne comme x. Apparemment donc, il n'y a rien de spécial là-dedans, et il n'y aurait rien de spécial si l'événement x — étant la conséquence de Ω, étant donc de l'ordre des causalités diurnes extérieures — ne participait pas en même temps à l'**autre** ordre de causalité : la causalité de la conscience nocturne, et s'il n'était une conséquence d'une tout autre cause — bien plus : de toute une série de causes et de conséquences qui s'enchaînent à partir d'une cause originelle a. Le contenu de a on le sait, n'a rien à voir avec la cause Ω et ne peut donc avoir été provoqué par elle. Et s'il n'y avait pas de a avec toutes les conséquences qui en découlent, il n'y aurait pas non plus de rêve, c'est-à-dire qu'il ne pourrait pas y avoir de dénouement x pour nous réveiller, et donc la cause extérieure Ω n'aurait jamais atteint notre conscience. Ainsi, indubitablement, x est le reflet par la fantaisie onirique, de Ω mais x n'est pas un *deus ex machina* sans aucun sens, défiant la logique et le cours des événements dans le rêve, faisant irruption dans les images intérieures du rêve et les déchirant comme un insensé, x constitue effectivement le dénouement d'une action dramatique. En rêve les choses se passent tout autrement que l'imaginent ceux qui ne croient pas en la Providence, quand par exemple une catastrophe ferroviaire ou le coup de feu d'un tireur embusqué interrompent une action pleine de promesses. Les rêves se déroulent comme ces drames parfaits qui s'achèvent parce que tous les éléments conduisant au dénouement sont arrivés à maturité, et ce serait attenter au sens et à la cohésion du drame que de le priver de ce dénouement.

Considérant le lien pragmatique très fort de tous les événements entre eux dans le rêve, nous ne pouvons absolument pas voir dans le dénouement x un événement indépendant, plaqué sur un tas d'autres événements, et par un hasard incompréhensible, ne transgressant pas la logique interne et la vérité artistique du rêve dans tous ses détails. Sans aucun doute les événements étudiés ici sont des entités dans lesquels la fin (le dénouement) est prévue depuis le début. Mieux : elle détermine à la fois le début et la fin, ainsi que tous les événements annexes. Si l'on considère le peu d'intérêt du dénouement en tant que tel, comme cela arrive dans tout drame bien

charpenté, on est parfaitement en droit d'affirmer que toute la composition du rêve est téléologique : tous les événements s'enchaînent en vue du dénouement **pour que** celui-ci ne reste pas en suspens, ne soit pas le fruit d'un malheureux hasard, mais qu'il ait une profonde motivation pragmatique.

§ 10. Citons quelques récits de rêves. En voici trois, trois réactions à la sonnerie d'un réveil, observées et notées par Hildebrandt [3].

§ 11. « Par un matin de printemps je pars me promener ; ma flânerie à travers champs me conduit au village voisin. Je vois les villageois endimanchés, le missel à la main, se rendre en foule à l'église. Effectivement c'est aujourd'hui dimanche et la première messe va bientôt commencer. Je décide d'y aller, mais avant cela, encore échauffé par la marche, de me reposer un moment dans le cimetière. Tout en lisant les inscriptions sur les tombes, j'entends le sonneur qui monte au clocher et vois là-haut la petite cloche du village, qui va donner le signal de la prière. Quelques instants elle reste immobile, puis lentement se met en branle, et soudain elle se met à sonner, d'un son si perçant et si fort que je m'éveille, pour découvrir qu'il s'agit de la sonnerie du réveil. »

§ 12. Deuxième exemple. « Une journée d'hiver, toute ensoleillée. Les rues sont encore enneigées. J'ai promis de venir à une partie de traîneau, mais je dois attendre longtemps ; enfin on vient me dire que le traîneau est à la porte. Je commence alors à me préparer : j'enfile ma pelisse, je sors la chancelière, enfin je m'installe à ma place. Mais on tarde à partir. Enfin les rênes claquent, donnant aux chevaux impatients le signal du départ. Le traîneau s'ébranle vivement, secouant les grelots qui entonnent leur fameuse musique des janissaires avec tant de vigueur que ce son déchire le voile ténu du rêve. Or cette fois encore ce n'est que la sonnerie du réveil ».

§ 13. Troisième exemple. « Je vois la fille de cuisine dans le couloir. Elle va vers la salle à manger, portant plusieurs douzaines d'assiettes empilées. J'ai l'impression que la pile de porcelaine dans ses mains est en équilibre instable. Je la préviens : « Attention, tout va tomber ! » Bien sûr elle répond : « Ce n'est pas la première fois, j'ai l'habitude, etc... ». Inquiet, je ne la quitte pas des yeux. Effectivement, sur le seuil elle trébuche et toute la fragile vaisselle se brise en mille morceaux. Mais je remarque bientôt que ce bruit très prolongé n'est pas un bruit de vaisselle brisée, mais bel et bien une sonnerie. Enfin réveillé, je réalise que le coupable n'est autre que le réveil ».

§ 14. Analysons maintenant ces rêves.

Si par exemple — c'est un cas cité dans tous les manuels de psychologie [4] — le dormeur a vécu un an ou plus durant la révolution française, était

3. F.W. Hildebrandt, *Der Traum und seine Verwertung fürs Leben*, Leipzig 1875 (60 p.) p. 37, cité par Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris : PUF, 1987, pp. 33-34.

« Le petit ouvrage de Hildebrandt que j'ai si souvent cité, et qui est la contribution au problème du songe la plus achevée et la plus riche que je connaisse » dit Freud (*L'interprétation des rêves, op. cit.*, p. 66).

4. L.F. Alfred Maury. *Le sommeil et les rêves*. Paris, Didier, 1878 [4], p. 161, cité par Freud, *op. cit.*, pp. 32-33.

présent à ses débuts, y a (semble-t-il) participé puis après maintes péripéties : les persécutions, la fuite, la Terreur, l'exécution du Roi etc... il a finalement été pris aux côtés des Girondins, jeté en prison, mis à la question, il a comparu devant le tribunal révolutionnaire, été jugé, condamné à mort, puis conduit en charrette au lieu d'exécution, il monte sur l'échafaud, sa tête est posée sur le billot et il sent le couperet glacé de la guillotine sur son cou, et saisi d'effroi, il se réveille, songera-t-on alors à voir dans ce dernier événement (la lame de la guillotine qui touche le cou) un élément à **séparer** de tous les autres ? Tout le déroulement de l'action, tout le flot des événements — depuis le printemps de la révolution jusqu'à la montée du dormeur sur l'échafaud — ne tend-il pas vers ce que nous avons appelé l'événement x : le couperet glacial de la guillotine touchant le cou ? Bien sûr, l'hypothèse est parfaitement invraisemblable. Soit dit en passant, ce dormeur-là s'est réveillé à cause de la brusque chute de la flèche de fer du lit frappant sur son cou nu. Si nous n'avons pas de doutes sur la cohérence **interne** et la logique du rêve depuis le début de la révolution *(a)* jusqu'au contact du couperet *(x)* nous pouvons néanmoins douter que la sensation du couperet glacial dans le rêve et le choc glacial du fer du lit sur le cou quand la tête était sur l'oreiller (Ω) soient **un seul et même** phénomène, mais perçu par deux consciences différentes. Et je le répète, il n'y aurait ici rien de particulier si le choc du métal (Ω) avait réveillé le dormeur et qu'en même temps, pendant la (courte) période du réveil, il ait revêtu l'image symbolique du couperet venant le frapper alors que cette image, en s'amplifiant par des associations (même sur ce thème de la révolution française) s'est développée en un rêve plus ou moins long. Or le fait est que ce rêve, comme une multitude d'autres du même genre, s'écoule exactement à l'**inverse** de ce que nous pourrions attendre *en pensant à la conception kantienne du temps*. Nous disons : la cause extérieure (Ω) du rêve, qui forme un tout, est le coup de la tête du lit, et ce coup est symbolisé immédiatement par le contact du couperet de la guillotine (x). Par conséquent, pour l'esprit, la raison de tout ce rêve est un événement x. Par conséquent, dans la conscience diurne, selon le schème de la causalité diurne, il doit, dans le temps aussi, précéder l'événement a qui pour l'esprit, provient de l'événement x. Autrement dit, l'événement x dans le système du temps du monde visible, doit être celui qui noue le drame du rêve, tandis que l'événement a en est le dénouement. Or dans le système du monde invisible, c'est l'inverse : la cause x apparaît non pas avant l'effet a ni la série de ses conséquences b, c, d... r, s, t, mais après toutes celles-ci refermant la série des conséquences et définissant la cause non comme agissante, mais comme une cause finale : *telos*.

§ 15. Ainsi dans le rêve le temps s'écoule non seulement à un rythme accéléré, mais également en sens inverse, à l'inverse du cours du temps de la conscience diurne. Il est **retourné**, il est à l'envers, et toutes ses figures concrètes sont donc retournées avec lui. Et cela veut dire que nous sommes à nouveau dans le domaine de l'**espace imaginaire**. Alors le même phénomène qui est perçu d'ici (du domaine de l'espace effectif) comme effectif est perçu de là (du domaine de l'espace imaginaire) comme

imaginaire, c'est-à-dire s'écoulant dans le temps téléologique, comme un **but**, comme un objet d'aspiration. Et inversement, ce qui, vu d'ici est le but et qui nous apparaît comme un idéal magnifique certes, mais privé d'**énergie**, vu de là-bas, vu par l'autre conscience, apparaît comme l'énergie vivante, formant la réalité, comme une forme créatrice de vie. Tel est en général le temps intérieur de la vie organique dont le cours s'oriente des conséquences aux causes-buts. Mais ce temps n'atteint que confusément notre conscience.

§ 16. L'un de mes proches, qui s'attristait à la pensée de ses parents et amis défunts, se vit un jour en rêve marchant dans un cimetière. L'autre monde lui parut sombre et sinistre, mais les morts lui expliquèrent (à moins qu'il ne l'ait constaté lui-même, je ne sais plus exactement) combien cette idée était fausse. Juste sous la surface de la terre pousse, mais renversée, les racines en l'air et les feuilles en bas, la même herbe verte et vigoureuse, celle du cimetière, et même bien plus verte et plus belle, les mêmes arbres, le faîte en bas et les racines en l'air eux aussi, les mêmes oiseaux chantent, l'azur est aussi pur et le même soleil brille, et tout cela est plus radieux et plus beau que de ce côté-ci.

§ 17. Est-ce que dans ce monde inversé, dans ce reflet ontologique du monde, nous ne reconnaissons pas le domaine de l'**imaginaire** [5], bien que cet imaginaire soit (pour ceux qui ont opéré ce retournement en parvenant jusqu'au centre spirituel du monde), quelque chose d'authentiquement réel, aussi réel qu'eux-mêmes. Oui, cette réalité, dans son essence, n'est-elle pas toute autre par rapport à la réalité de notre monde, car unique est l'œuvre de la création de Dieu, bien que contemplée par ceux qui sont passés de l'autre côté. Ce sont les **visages** et les formes contemplées **spirituelles** des choses, perçues par ceux qui ont vu eux-mêmes leur image originelle, l'image de Dieu, en grec *Idée* : les idées de Celui-Qui-Est voient, illuminées elles-mêmes par l'Idée, manifestant au monde, à notre monde, par elles-mêmes, les idées du monde d'En-Haut.

§ 18. Ainsi les rêves sont ces images qui séparent le monde visible du monde invisible, qui séparent et en même temps unissent ces deux mondes. C'est grâce à ce lieu-frontière des images oniriques que s'établit leur relation avec ce monde et avec l'autre. Par rapport aux images habituelles du monde visible, par rapport à ce que nous appelons la « réalité », le rêve est « seulement un rêve », un rien, *nihil visibile*, oui, *nihil*, mais cependant *visibile*, visible et contemplé, et donc proche des images de cette « réalité »-ci. Mais chez elle le temps, et donc sa propriété fondamentale, est construite à l'**inverse** de ce qui fait le temps du monde visible. Et c'est pourquoi le rêve, bien que visible, est entièrement **téléologique** ou symbolique. Il est nourri du sens d'un autre monde, il est presque le sens de

5. A rapprocher de cet extrait : Quand les poètes atteignent à peu près les hanches de Jupiter, tout d'un coup ils se **retournent** (...). Ayant dépassé cette frontière, c'est-à-dire, ayant terminé leur chemin et dépassé **le centre du monde**, les poètes se trouvent sous l'hémisphère. [Il s'agit du voyage de Virgile et de Dante dans la *Divine Comédie, L'Enfer*, chant 34]. Florensky, *Les imaginaires en géométrie*, Moscou 1922, p. 46 [Dounaiev, note 11, c'est lui qui souligne].

l'autre monde, invisible, immatériel, non transitoire, quoique manifesté visiblement et pour ainsi dire matériellement. Il est presque le sens pur, enveloppé dans une pellicule très fine, et c'est pourquoi il est presque entièrement la manifestation d'un autre monde, de l'autre monde. Le rêve est la frontière d'une série d'états qu'on éprouve ici-bas et d'émotions d'En-Haut, la limite où s'affine ce qui est d'ici-bas et prend corps ce qui est de là-bas. Quand on s'enfonce dans le sommeil, les rêves symbolisent les émotions les plus basses du monde supérieur et les plus hautes du monde inférieur : les lointaines répercussions des émotions d'une autre réalité, quoiqu'anticipant les impressions de la réalité d'ici. Voilà pourquoi les rêves du soir, précédant le sommeil, ont essentiellement une importance **psychophysiologique** : ils manifestent les impressions de la journée, tandis que les rêves du matin sont essentiellement **mystiques**, car l'âme est encore tout imprégnée de la conscience nocturne et de l'expérience de la nuit, purifiée au maximum de tout l'empirique, pour autant que cette âme individuelle puisse, telle qu'elle est, être exempte des faiblesses du monde sensible.

§ 19. *Le rêve est à la fois le signe du passage d'une sphère dans l'autre, et un symbole.* De quoi ? Pour le monde céleste : le symbole du terrestre, et pour le monde terrestre : le symbole du céleste. Maintenant on comprend que le rêve se produit lorsque sont simultanément données à la conscience les **deux** rives de la vie, bien qu'à des degrés différents de netteté. Cela arrive généralement lors du passage d'une rive à l'autre, et peut-être aussi lorsque la conscience demeure **proche** de la frontière entre ces deux mondes, et que la double perception ne lui est pas complètement étrangère, c'est-à-dire dans un état de sommeil superficiel ou de veille onirique. Tous les signes essentiels sont donnés — dans la plupart des cas — soit par le truchement du rêve, soit « dans un sommeil léger », ou enfin dans des bribes inattendues de la conscience de la réalité extérieure. A vrai dire, il est d'autres manifestations du monde invisible, mais elles demandent un fort ébranlement de notre être, qui nous arrache subitement à nous-mêmes, ou un ébranlement, une « nébulosité » de la conscience qui erre toujours à la frontière des mondes, mais qui n'a pas la capacité et la force de se plonger elle-même dans l'un ou l'autre de ces mondes.

§ 20. Ce qui vient d'être dit sur le rêve peut se dire, *mutatis mutandis*, sur tout passage d'une sphère dans l'autre. Ainsi dans la création artistique, l'âme en extase passe du monde terrestre au monde céleste. Là, sans images, elle se nourrit de la contemplation de l'être du monde céleste, saisit les noumènes éternels des choses, et assouvie, chargée de savoir, elle redescend dans le monde terrestre. Et dans cette descente, à la frontière du monde terrestre, son bagage spirituel prend la forme d'images symboliques, celles-là mêmes qui seront fixées dans l'œuvre d'art. Car l'art est un rêve incarné.

§ 21. Mais lorsque dans un élan créatif on s'arrache à la conscience diurne, il y a deux moments tout comme il y a **deux** sortes d'images : le passage de la frontière des mondes : la sortie du monde terrestre [6] et l'entrée dans le

6. Peut-être inspiré par *Phèdre* de Platon, 246de, 247de. [Dounaiev, note 14].

monde céleste ou à l'inverse : le retour dans le monde terrestre. Les images du premier, ce sont les vêtements rejetés de l'agitation diurne, le bouillonnement de l'âme qui n'a pas sa place dans l'autre monde, et de manière générale, les éléments non spirituellement intégrés de notre être, alors que les images de la descente vers le monde terrestre sont les expériences de la vie mystique, cristallisées à la frontière des mondes. L'artiste s'égare et nous induit en erreur lorsque par le truchement de l'art, il nous transmet ce qu'éveille en lui son inspiration dans son élan vers le monde céleste : nous avons besoin de ses rêves matinaux, qui apportent la fraîcheur de l'azur éternel, alors que ces autres images, si fortes, si variées et si travaillées soient-elles, ne sont que le produit malheureux du psychologisme. On les distingue du reste aisément selon le critère du **temps** : la création dans le sens céleste-terrestre est très **téléologique**, même si sa motivation est incohérente : une **cristallisation du temps** dans **l'espace imaginaire**, et inversement : dotée d'une motivation plus cohérente, l'art dans le sens terrestre-céleste est construit de façon plus **mécanique**, conformément au temps dont il provient. Dirigé vers l'imaginaire, le naturalisme donne une image imaginaire du réel, une vaine apparence de la vie quotidienne ; l'art de l'ascension céleste : le symbolisme, c'est la représentation en images réelles d'une **autre** expérience, donc ce qu'il représente devient une réalité supérieure.

§ 22. Il en est de même pour la mystique. La loi générale est partout la même : l'âme quittant le monde visible, le perd de vue et demeure ravie par le monde invisible : c'est la rupture dyonisienne des **liens avec le monde visible**. Et lorsqu'elle s'est élevée dans l'invisible, elle redescend dans le visible, et alors se dressent devant elle des images symboliques du monde invisible : les contours des choses, les « idées » : c'est la vision apollinique du **monde spirituel**. La tentation est de la prendre pour du spirituel, de prendre pour des images spirituelles non pas les « idées », mais les rêveries qui gravitent autour de l'âme, la plongent dans la confusion et la séduisent quand devant elle s'ouvre la route d'un autre monde. Ce sont les esprits de ce monde qui tâchent de retenir la conscience en leur pouvoir. Au seuil de l'autre monde, bien que leur nature soit celle d'ici-bas, ils veulent être semblables à des êtres et des réalités du monde spirituel ; en termes de géométrie et de physique, lorsqu'on approche de la frontière de ce monde, on entre dans des conditions d'existence qui, quoique continuellement neuves, sont cependant fort différentes des conditions habituelles du quotidien. Et c'est là le plus grand danger spirituel lorsqu'on approche de la **frontière du monde** : que ce soit par une absence de désir, résultant des passions de ce monde, ou par ignorance, par l'absence d'entendement spirituel (le sien propre ou celui d'autrui, l'entendement du maître) ou encore par manque de forces, lorsque l'organisme spirituel n'est pas encore mûr pour ce passage. Le danger réside donc dans les leurres et illusions guettant le voyageur à la frontière du monde. Le monde s'accroche à son esclave, s'y colle, déploie ses filets et tente de le séduire, arguant qu'il est presque dans le domaine du spirituel, mais les esprits et les forces qui gardent les issues de l'âme ne sont pas pour autant des « gardiens des

seuils » [7], c'est-à-dire qu'ils ne sont pas les nobles défenseurs des domaines les plus sacrés, qu'ils ne sont pas des êtres du monde spirituel, mais ceux qui hâtent la venue du « prince de la puissance de l'air » [8], des tentateurs et des séducteurs qui laissent l'âme à la frontière des mondes. La **lucidité du jour** où il tient en son pouvoir notre âme le distingue trop nettement du domaine spirituel, c'est-à-dire non terrestre, pour qu'il puisse prétendre à sa séduction, et sa matérialité est reconnue comme un joug pesant mais utile pour nous, comme est utile l'attraction terrestre qui restreint nos mouvements et en même temps nous procure un point d'appui, en retenant à juste titre la précipitation de notre acte d'autodétermination volontaire, pour le bien comme pour le mal, et qui étire l'instant unique de l'éternel choix des anges pour l'un ou l'autre camp, pour le temps de notre vie et en faisant de notre vie terrestre, non un état végétatif qui démontre passivement toutes les possibilités données au départ, mais l'œuvre d'art de notre propre organisation, qui modèle et façonne notre être. Ce lot qui est le nôtre, notre sort : *eimarmènè, moira* c'est-à-dire ce qui a été dit, prononcé sur nous d'En-Haut, **jugé** ou **préjugé** (*fatum* qui vient de *fari*), la part de notre faiblesse et de notre supériorité, le don de toute créature faite à l'image de Dieu est le temps-espace [9]. Il ne trompe pas. La spiritualité, le monde angélique, ne trompe pas non plus, lorsque l'âme est face à face avec lui. Mais entre eux, à la frontière de ce monde, sont concentrées les séductions et les tromperies : ce sont les **spectres** que Le Tasse [10] décrit dans la forêt enchantée. L'homme spirituellement solide traverse la forêt sans effroi, insensible aux séductions des spectres qui se révéleront impuissants contre son âme, qui apparaîtront comme les **ombres** du monde sensible, comme ses désirs oniriques, mais comme insignifiants quant à leur réalité. Mais que la foi en Dieu ne soit pas assez forte, que l'homme soit empêtré dans ses passions et ses faiblesses, s'il regarde ces ombres, le simple fait d'une âme qui les regarde leur procure une dose de réalité, elles deviennent fortes, elles parasitent l'âme et plus elles prennent des formes réelles, plus l'âme qui les attire faiblit, et alors il devient difficile, très difficile, et même presque impossible sans l'intervention d'une force spirituelle extérieure, de s'arracher aux marais du Styx [11] et à la fange qui s'étendent aux portes de ce monde. Ce piège, dans le langage des ascètes, porte le nom de *séduction spirituelle*, et les ascètes y ont toujours vu le plus pénible des états dans lequel l'homme peut tomber. A **chaque** péché, l'acte exigé de lui place inévitablement le pécheur en conflit avec son être extérieur, avec ses particularités et ses lois objectives. Dans sa tentative d'enfreindre l'ordre de la création divine, en se heurtant à la nature et à l'humanité, le pécheur ordinaire y trouve aussi des points d'appui pour réfléchir et se repentir : *metanoein*, ce qui veut dire aussi changer en profondeur le mode de pensée de l'être humain. Autre chose est de succomber à la

7. de la tente de l'Arche d'Alliance, 1 Chr IX, 19.
8. Ephésiens II, 2.
9. Sur le temps et le destin, voir l'excursus XX de *La Colonne*... pp. 337-339 [Dounaiev, note 20].
10. *La Jérusalem Délivrée*, chant XIII.
11. Virgile, *Enéïde*, VI, 323.

séduction : dans le cas présent, l'ambition profitant de certaines faiblesses (dont la plus dangereuse est l'orgueil) ne recherche pas la satisfaction **extérieure**, mais se dirige (ou plus exactement se croit dirigée) perpendiculairement au monde des sens. Ne trouvant aucune satisfaction (car justement les gardiens des frontières de ce monde l'empêchent de sortir du monde des sens au moyen de ses propres faiblesses), toujours inquiète et brûlant dès son vivant du feu de la géhenne, l'âme repliée sur elle-même n'a pas, pour cette raison, l'occasion de se heurter, même très douloureusement, à la seule chose qui pourrait lui faire retrouver la conscience : au monde objectif. Les images de séduction éveillent les passions, mais le danger n'est pas dans la passion en tant que telle, mais dans la façon de la voir, de la prendre pour le contraire de ce qu'elle est en réalité. Et alors qu'habituellement la passion est tenue pour une faiblesse, un danger et un péché que l'on peut donc vaincre par le repentir, la passion par séduction est conscientisée comme une **spiritualité** enfin **atteinte**, c'est-à-dire comme une force, comme le salut et la sainteté, de sorte que si d'ordinaire on fait des efforts pour se **libérer** de l'esclavage des passions (même si ces efforts sont bien timides et sans résultat) au contraire dans la séduction, tous les efforts, appuyés par la vanité, la sensualité et les autres passions (en particulier nourries par l'orgueil) tendent à resserrer des liens autrefois ténus. Quand un pécheur ordinaire pèche, il sait qu'il s'éloigne de Dieu et provoque Sa colère, tandis que l'âme séduite, elle, s'éloigne de Dieu avec l'idée qu'elle vient à Lui et suscite la colère de Dieu en pensant Le réjouir [12]. Et tout cela parce qu'il y a confusion des images de l'ascension vers le monde céleste avec celles du retour vers le monde terrestre. Tout vient du fait que la vision qui surgit à la frontière du monde visible et du monde invisible peut être causée par un **manque** de réalité du monde d'ici, c'est-à-dire par le signe — incompréhensible pour nous — de notre propre vacuité, car la passion n'est rien d'autre que l'absence d'objectivité de l'âme. C'est alors que, dans la chambre haute balayée, s'introduisent les masques du réel déjà complètement dépourvus de réalité. *A contrario* la vision peut être causée par la **présence** d'une réalité supérieure : la réalité du monde spirituel. Et l'ascèse de la purification de soi peut comporter une *ambiguïté* et donc aussi une signification *ambiguë* pour nous. Quand l'ordre intérieur est considéré comme un **en-soi**, ce qui est du pharisaïsme, l'autosatisfaction est inévitable parce qu'en fait l'âme est vide, et même libérée de l'encombrement des soucis quotidiens, elle est encore plus vide que précédemment. Alors la nature (qui a horreur du vide spirituel) peuple cette chambre haute de l'âme des êtres les plus proches des forces qui ont causé cette purification de soi, des forces positives et bonnes en apparence, et pourtant fondamentalement impures. Et c'est justement de cette ascèse pharisienne, de cette ascèse qui n'est pas en Dieu, que parle le Sauveur dans la parabole de la chambre haute balayée (Mt XII, 43-45 ; Lc XI, 24-26).

§ 23. A l'inverse, ces actions peuvent provenir d'une auto-conscience exactement inverse : dans le premier cas, l'homme avec Tolstoï [13], se

12. Cf. *La Colonne...*, p. 176 [=*Stolp*... p. 267] et la note 154 p. 422. [Dounaiev, note 25].
13. Sur Tolstoï, voir *La Colonne...*, pp. 89 etc [=*Stolp*..., p. 129] [Dounaiev, note 26].

persuade (et persuade les autres) qu'il est en fait profondément bon et que les chutes et les péchés sont fortuits, sont des épiphénomènes qui ne touchent pas à l'essentiel, de sorte qu'il suffit de se purifier, de s'embellir spirituellement. Et alors cette insensibilité à son propre péché, cette volonté radicalement pécheresse mène inévitablement à agir en-dehors de Dieu, par ses propres forces, ce qui provoque l'auto-satisfaction. Mais quand on a conscience de son état de pécheur, on ne pense pas à paraître (même rien que pour soi) spirituellement beau : l'âme est languissante et assoiffée, elle tremble à la pensée de la mort qui menace si elle reste sans Dieu, et cette âme-là ne se soucie pas d'elle-même, mais de Dieu qui est totalement objectif. Cette âme-là ne veut pas se vanter à elle-même la propreté de la maison mais implore Celui qui peut d'une seule parole transformer cette masure en palais, de visiter cette chambre haute même hâtivement balayée et rangée. Et lorsque la vie intérieure est ainsi orientée, la vision survient non pas lorsque nous voulons — par nos propres efforts — dépasser la mesure de nos capacités spirituelles et pénétrer au-delà de ce qui nous est accessible, mais quand mystérieusement notre âme a déjà séjourné dans un autre monde invisible, quand elle y a été élevée par les forces d'En-Haut elles-mêmes. « Signe de l'Alliance » [14], arc-en-ciel après une pluie bienfaisante, l'apparition céleste, figure d'En-Haut, se manifeste pour fixer ce monde invisible dans la conscience diurne et dans toute la vie, comme l'annonce et la révélation de l'éternité. Cette vision est plus objective que les objectivités terrestres, plus pleine et plus riche : elle est le point d'appui de la création terrestre, le cristal qui (selon les lois de la cristallisation) permet la cristallisation de toute l'expérience terrestre, laquelle devient ainsi le symbole du monde spirituel.

§ 24. L'opposition ontologique entre ces deux visions : l'une de la pauvreté et l'autre de la plénitude, pourrait être suggérée par l'opposition des mots LIČINA (masque) et LIK (visage d'icône). Mais sur la même racine on trouve encore en russe le mot LICO (visage). Commençons par lui.

§ 25. Le visage est ce que nous voyons dans l'expérience diurne, ce par quoi nous sont manifestées les réalités du monde d'ici-bas, et le mot *lico* (visage) peut — sans aucunement faire violence à la langue — s'appliquer non seulement à l'homme mais à d'autres êtres et à d'autres réalités (en fonction de nos rapports avec eux) : ainsi nous parlons par exemple du visage de la nature etc... On peut dire que le mot « visage » est presque synonyme du mot « vision », mais uniquement pour la conscience diurne. Le visage n'est ni irréel, ni anti-objectif, mais la frontière du subjectif et de l'objectif dans le visage n'est pas donnée nettement à notre conscience, et du fait de ce flou, nous qui savons parfaitement que ce que nous percevons est réel, ne savons pas (ou pas clairement) ce qui est vraiment réel dans nos perceptions. Autrement dit, la réalité est présente dans la perception du visage, mais elle est cachée. Elle est absorbée par la connaissance et forme

14. Gn 9, 13. Voir aussi *La Colonne...*, pp. 179-180 [=*Stolp...*, pp. 272-273]. [Dounaiev, note 27].

la base subconsciente d'autres processus cognitifs. On peut dire encore que le visage, c'est la nature à l'état brut, le matériau sur lequel travaille le portraitiste, mais qui n'est pas encore artistiquement recréé. Lorsqu'il le sera (au sens littéral du mot) une image artistique sera née, le portrait comme mise en forme typique (mais non idéale) de la perception : c'est l'« esquisse » de quelques lignes fondamentales de la perception, l'un des schèmes **possibles** sous lequel on peut classer le visage donné, mais en fait ce schème est présent autant qu'un autre, que de nombreux autres, et en ce sens il est extérieur par rapport au visage, définissant par soi-même non seulement et non pas tant l'ontologie de celui dont l'artiste a fait le portrait, que l'organisation cognitive de l'artiste, ses moyens artistiques. Tandis que le visage d'icône, la face (LIK) est la manifestation de l'ontologie.

Dans la Bible l'**Image de Dieu** se distingue de la **ressemblance de Dieu** et la tradition de l'Eglise [15] a depuis longtemps expliqué que la première doit sous-entendre quelque chose de réel, un **don** ontologique de Dieu, le fondement spirituel de chaque homme en tant que tel, tandis que la ressemblance désigne une potentialité, une capacité de perfection spirituelle, la force de façonner toute la personnalité empirique, d'en faire entièrement l'image de Dieu, c'est-à-dire la faculté d'incarner dans notre vie et notre personnalité ce qui nous est le plus précieux, et ainsi de le manifester sur notre visage. C'est alors qu'est donnée au visage l'expressivité de sa structure spirituelle, à la différence du visage ordinaire et aussi à la différence du portrait artistique, non en vertu de motifs **extérieurs** à lui, compositionnels, architectoniques, caractériologiques etc..., et non dans la représentation, mais par sa réalité matérielle et en harmonie avec la destination fondamentale de son propre être. Tout le fortuit, dû à des raisons extérieures à cet être, et en général tout ce qui dans le visage n'est pas rien que le visage, est écarté par l'énergie de l'image de Dieu, qui jaillit comme une source malgré l'épaisseur de l'écorce matérielle. Le visage est devenu visage d'icône.

Le visage d'icône (lik) est la ressemblance de Dieu réalisée dans le visage. Lorsque nous voyons la ressemblance de Dieu, nous sommes en droit de dire : voici l'image de Dieu et l'image de Dieu, c'est aussi le Prototype représenté par elle. Le visage d'icône est le témoignage rendu à ce Prototype, et ceux dont le visage a été transfiguré en visage d'icône proclament sans paroles, mais rien que par leur aspect, les mystères du monde invisible. Si nous nous souvenons qu'en grec LIK, le visage d'icône, s'appelle IDEE, *eidos, idea*, et que c'est justement dans ce sens de Visage d'icône, être spirituel manifesté, sens éternel contemplé, beauté supracéleste d'une certaine réalité, son prototype d'En-Haut, un rayon de la Source de toutes les images — que Platon utilisa le mot « IDEA » et c'est de là qu'il se répandit dans la philosophie, dans la théologie et même dans la langue de tous les jours, si l'on fait le chemin inverse, de l'idée au visage d'icône, la signification de ce dernier apparaît clairement.

15. Cf. *La Colonne...*, note 538. [Dounaiev, note 30].

§ 26. L'antipode du visage d'icône (lik), c'est le masque (ličina).
Le sens premier de ce mot masque est *larve*, qui permet de désigner quelque chose de semblable au visage, qui lui ressemble, qui se fait passer pour lui et qui est reconnu pour tel, mais vide à l'intérieur, aussi bien au sens physique, matériel, qu'au sens métaphysique, de substantialité. Le visage est la **manifestation** d'une certaine réalité, et est considéré par nous justement comme un intermédiaire entre le cognitif et le connu, qui dévoile à nos regards et à notre contemplation l'essence du connu. Sans cette fonction de dévoilement de la réalité extérieure, le visage perdrait son sens. Mais son sens devient négatif quant au lieu de nous découvrir l'image de Dieu, non seulement il ne donne rien de tel, mais il nous trompe en désignant fallacieusement l'inexistant. C'est alors un masque. Et en utilisant ce mot, nous ferons complètement abstraction de la fonction ancienne, sacrale, des masques, et du sens correspondant du mot : *larva, persona, prosôpon*, etc..., car alors les masques ne seraient plus des masques au sens où nous l'entendons, mais seraient une sorte d'icônes. Or quand le sacré s'est disloqué, éventé, et que cet accessoire sacré du culte a été affecté à des fonctions laïques, c'est alors, à partir de ce blasphème vis-à-vis de la religion antique, qu'est né le masque au sens où nous l'entendons actuellement, c'est-à-dire l'expression mensongère de ce qui n'existe pas en réalité, une supercherie mystique, qui même dans le contexte le plus frivole, a un arrière-goût d'horreur.
§ 27. Il est typique que le mot *larva* ait pris dès l'époque romaine un sens de cadavre astral, de « vide » : *inanis* : de cliché vide de substance qui reste d'un mort, c'est-à-dire une force sombre, impersonnelle, vampirique, qui cherche à se sustenter d'un apport de sang neuf et le visage d'une personne vivante que ce masque astral pourrait revêtir par succion et le faire passer pour sa propre substance. Il est remarquable que même terminologiquement, leur trait fondamental s'exprime tout à fait uniformément dans les doctrines les plus diverses : à savoir la fausse réalité de ces restes astraux. En particulier dans la Kabbale [16] ils s'appellent klipot : « pelure », et en théosophie : « coquilles » [17]. Il faut noter aussi que cette vacuité des coquilles, ce vide de la réalité mensongère, a toujours été considéré dans la sagesse populaire comme un trait de l'impur et du mal. Voilà pourquoi dans les légendes allemandes comme dans les contes russes, la force impure est vide à l'intérieur, en forme d'auge ou de trou, invertébrée : dépourvue de colonne vertébrale, fondement de la solidité du corps, ce qui en fait des pseudo-corps et donc des pseudo-êtres. Au contraire le dieu du commencement, de la réalité et du bonheur, le dieu Osiris, est représenté en Egypte par le symbole du djed [18] sur laquelle on peut voir ce qui porte l'accent principal : la colonne vertébrale, stylisée, d'Osiris. Le mauvais et l'impur

16. Cf. A. Franck ; *La Kabbale ou la philosophie religieuse des Hébreux*, Paris 1843, pp. 211, 225. [Dounaiev, note 34].
17. sur les « coquilles », voir *La Colonne...*, p. 147 [=*Stolp...*, p. 219]. Livres sur l'occultisme, voir les notes 252, 268, 376, 469, 981 [Dounaiev, note 35].
18. sur le djed, voir I. Hani, *La religion égyptienne dans la pensée de Plutarque*, Paris 1976, p. 69 [Dounaiev, note 36].

sont privés de colonne vertébrale, c'est-à-dire de substantialité, tandis que le bon est réel et sa colonne vertébrale est la base même de son existence. Et pour que cette interprétation ne semble pas arbitraire, rappelons-nous Ernst Mach : il nie le noyau réel de la personnalité, sa substance : or celle-ci existe dans la conscience de l'humanité et le chercheur honnête doit donc d'une manière ou d'une autre trouver le fondement psychologique de cette idée. Mach la trouve justement dans la partie du corps humain qui est inaccessible à l'expérience extérieure de lui-même : cette partie transcendante à la vue n'est rien d'autre, suppose-t-il, que le dos et plus précisément l'**épine dorsale**. Comme nous le voyons, le positivisme honnête a mené cet archi-positiviste au point de départ de la psychologie allemande, aux merveilleuses narrations de Caesarius von Heisterbach [19].

§ 28. Le mauvais et l'impur en général sont privés de réalité authentique, parce que seul ce qui est noble et qui inspire le bien est authentique.

Si la pensée médiévale appelait le diable le « singe de Dieu » [20] et que le tentateur avait séduit les premiers hommes en leur promettant d'« être comme des dieux » [21], non pas des dieux en substance, mais par une simple et mensongère apparence, alors on peut parler du péché en général comme d'un singe, d'un masque, d'une apparence de réalité, privée de sa force et de son essence. L'essence de l'homme, c'est l'image de Dieu, et c'est pourquoi le péché, en pénétrant sous la « tente » (comme dit l'Apôtre [22]) de la personnalité, non seulement ne sert pas la cause de l'épanouissement de l'essence de la personnalité, mais au contraire il l'**obture**. La manifestation de la personnalité se détache de son noyau propre et en se détachant devient une coquille. Le phénomène [javlenie], cette lumière qui intègre l'objet perçu au sujet percevant, devient alors ténèbres en séparant et en isolant la connaissance du sujet connaissant, y compris de soi-même comme sujet connaissant : le phénomène [javlenie] au sens habituel, platonicien, ecclésial, au sens d'une réalité qui se manifeste [vyjavlenie] ou se dévoile, est devenue un « phénomène » kantien, positiviste, illusionniste. Ce serait une grave erreur de dire que le phénomène kantien [23] n'existe pas et que ce terme n'a pas de sens. Ce serait une erreur plus grave encore de nier l'existence du phénomène platonicien et le sens du terme correspondant. Mais chacun désigne des phases spirituelles **différentes** de l'être : le platonisme, en particulier la conception ecclésiale du monde, désigne ce qui est noble et saint, tandis que le terme au sens kantien désigne ce qui est

19. Caesarius (1180-1240), moine cistercien, théologien, écrivain et chroniqueur, mort à Heisterbach, près de Bonn. On lui doit des homélies, des vies de saint Englebert et sainte Elisabeth de Hongrie, des *Livres des Miracles* et un *Dialogue des Miracles* : voir *La Colonne...* note 252, et note 296, où Florensky cite ce passage de Caesarius sur les démons qui n'ont pas de dos [F.L. et Dounaiev, note 37].

20. « Simia Dei » : l'expression remonte à saint Augustin, voir *La Colonne...*, p. 115 [=*Stolp...*, p. 168] — [Dounaiev, note 38].

21. Gn III, 5, cf. *La Colonne...*, p. 162 [=*Stolp...* p. 245] — [Dounaiev, note 39].

22. 2 Pi I, 13-14.

23. Kant, *Critique de la raison pure*, livre II, chap. III : « Du principe de la distinction de tous les objets en phénomènes et noumènes » (*Œuvres Philosophiques*, t. 1, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1980, pp. 970-988).

mauvais et pécheur. Pourtant ces deux courants de pensée ont leur propre objet d'investigation.

§ 29. Le péché qui sépare le phénomène de l'être apporte ce faisant au visage d'icône (lik) qui est la pure révélation de l'image de Dieu, des traits extérieurs et étrangers à ce principe spirituel, et obscurcit par là-même la lumière de Dieu. Le visage (lico), c'est la lumière mêlée aux ténèbres, c'est le corps envahi par endroits d'abcès qui mutilent ses formes magnifiques. A mesure que le péché s'empare de la personnalité, et que le visage cesse d'être la fenêtre par où brille la lumière divine, qu'il montre plus nettement les taches de saleté sur ses propres vitres, le visage se détache de la personnalité, se détache de son principe créateur, perd l'élément vivifiant et se fige en un masque (ličina) envahi par les passions. Dostoïevsky a bien noté le masque de Stavroguine [24] : ce masque de pierre qui lui tient lieu de visage est l'un des stades de cette désintégration de la personnalité. Et lorsque le visage est devenu un masque, en langage kantien nous ne pouvons plus rien savoir du noumène et en langage positiviste rien ne nous permet d'affirmer son existence. Puisque selon l'Apôtre « la conscience est marquée au fer rouge » [25] et que rien, pas un seul rayon de l'image de Dieu ne parvient jusqu'à la surface, qui apparaît, de la personnalité, nous ne savons pas si le Jugement de Dieu n'a pas déjà eu lieu et si l'image de Dieu n'a pas été retranchée par Celui qui avait confié le gage de la Ressemblance de Dieu.

Peut-être que non, peut-être un talent [26] est-il encore enfoui sous une épaisse couche de cendre sombre. Peut-être que oui, que cette personne a depuis longtemps pris l'aspect de ceux qui n'ont pas d'épine dorsale. Tandis qu'une grande élévation spirituelle fait resplendir comme un visage d'icône porteur de lumière, chassant toute ténèbre, chassant tout ce qui n'est pas arrivé à la plénitude de l'expression ou à la ciselure parfaite. Alors le visage devient le portrait artistique de lui-même, le portrait idéal travaillé à partir d'un matériau vivant, le plus élevé des arts, l'« art entre les arts ». Cet art, c'est l'ascèse, et l'ascète témoigne non seulement en paroles, mais par sa personne en même temps que par ses propres mots. Ce n'est pas par une argumentation abstraite qu'il **témoigne** de la vérité, et qu'il prouve la vérité : la vérité de la réalité authentique. Ce témoignage est inscrit dans le visage du saint. « Ainsi votre lumière doit-elle briller aux yeux des hommes, pour que, voyant vos bonnes œuvres, ils en rendent gloire à votre Père qui est dans les cieux » (Mt V, 6). « Vos bonnes œuvres », ce ne sont pas les « bonnes œuvres » au sens français du terme, ce ne sont ni philanthropie, ni tolstoïsme, ni moralisme, mais *« hèmôn ta kala erga »* c'est-à-dire les œuvres magnifiques, lumineuses, les manifestations harmonieuses de votre personnalité spirituelle, et avant tout un visage lumineux dont la beauté fait resplendir au-dehors la « lumière intérieure » de l'homme : alors les

24. Dostoïevsky, *Les Démons*, livre I, ch.2, I et 5, V. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1955, pp. 45 et 192.

25. 1 Tim IV, 2.

26. sur les talents, voir *La Colonne...*, pp. 144-145 [=*Stolp...*, pp. 214-217] — [Dounaiev, note 44].

hommes frappés par cette lumière glorifieront leur Père qui est dans les Cieux et dont l'image sur terre est aussi lumineuse. C'est ainsi qu'a resplendi le premier témoin du Christ, le premier martyr [le diacre Etienne] : « Or tous ceux qui étaient rassemblés là (au Sanhédrin) avaient les yeux fixés sur lui et son visage leur apparut semblable à celui d'un ange » (Actes VI, 15). Depuis le premier des témoins jusqu'à celui que certains (on ne sait pourquoi) ont appelé « le dernier [27] », jusqu'à Séraphim le Très-Semblable à Dieu [prepodobnyj], saint Séraphim de Sarov, nous avons eu une multitude de témoignages de la lumière Divine que portent les visages d'ascètes, qui brillent comme le disque du soleil : tous ceux qui ont approché ces porteurs de la vie bienheureuse ont vu de leurs propres yeux peut-être le commencement de cette transformation du visage en icône. Je ne pense pas qu'il faille insister sur l'idée de la transformation et de la transfiguration de tout homme dans l'Eglise, c'est-à-dire du **corps** de l'homme, parce que le noyau de l'être humain : l'image de Dieu, n'a pas besoin d'être transfiguré, étant lui-même lumière et pureté, mais par contre il transforme lui-même, étant une forme créatrice, toute la personnalité empirique, tout l'homme, tout son corps. Voici une citation de la Parole de Dieu, qui (avec beaucoup d'autres) donne la direction de l'ascèse : « Je vous exhorte donc, frères... à offrir vos personnes en victime vivante, sainte, agréable à Dieu : c'est là le culte spirituel que vous avez à rendre. Et ne vous modelez pas sur le monde présent, mais que le renouvellement de votre jugement vous transforme et vous fasse discerner quelle est la volonté de Dieu, ce qui est bon, ce qui Lui plaît, ce qui est parfait. Au nom de la grâce qui m'a été donnée, je le dis à tous et à chacun : ne vous surestimez pas plus qu'il ne faut vous estimer, mais gardez de vous une sage estime, chacun selon le degré de foi que Dieu lui a départi » (Rm XII, 1-3).

§ 30. Ainsi l'Apôtre exhorte les Chrétiens de Rome à offrir leurs corps en sacrifice à Dieu : l'offrande du corps en sacrifice est le culte spirituel [de la Parole, *logikè latreia*] c'est-à-dire le culte doué du don de la parole ou capable de témoigner de la vérité. Le Chrétien parle par son corps. Ensuite l'Apôtre explique ce que signifie offrir son corps en sacrifice : bien sûr cela ne veut pas dire le martyre physique, la torture ou la mort (où ce sont les bourreaux qui offrent ces corps en sacrifice) et qu'il ne dépend pas du Chrétien d'offrir son corps en sacrifice dans ce sens. Ce qui dépend du Chrétien, l'Apôtre le dit : « Ne vous modelez pas sur le monde présent », *mè suschèmatisesthe tô aiôni toutô* c'est-à-dire : n'ayez pas de schéma commun avec le monde présent, pas de commune loi d'existence, propre à ce monde-ci dans son état présent : cela c'est l'interdiction. Mais la prescription, c'est : « transformez-vous » ou : « transfigurez-vous » *allà metamorphousthè* : changez votre manière d'être, la loi, la forme créatrice.

27. Le père Paul vise en premier lieu Méréjkovsky, auteur d'un essai sur saint Séraphim : *Le dernier des saints* [Dounaiev, note 45]. Notons que les reliques de saint Séraphim, dont sa lourde croix de cuivre, qui avaient été cachées (selon la prophétie du saint), pour échapper à la profanation, ont été retrouvées dans le démantèlement du musée de l'athéisme de Léningrad en janvier 1991, rendues à l'Eglise orthodoxe russe et portées en procession jusqu'au monastère qu'il avait fondé à Divéévo pour les moniales. — F.L.

En quoi donc s'exprime le changement de la forme, de la structure spirituelle du corps, qui part du schéma de ce monde pour aboutir à un corps transfiguré ? L'Apôtre dit : « que le renouvellement du jugement vous transforme » et certains manuscrits précisent : « de VOTRE jugement ». On accède à la transformation du corps par le renouvellement de la faculté d'intelligence, qui est le centre de tout l'être. Le signe de ce renouvellement de l'intelligence, c'est la sensibilité à la volonté de Dieu. Autrement dit, offrir son corps en sacrifice, cela veut dire acquérir la sensibilité spirituelle pour connaître la volonté de Dieu qui est bonne *(agathon)* et parfaite.

Mais une antithèse s'oppose à cette thèse sur la sainteté : car dans le désir de comprendre la volonté de Dieu, il est naturel de vouloir la comprendre par ses propres forces et substituer à une authentique rencontre avec le ciel, des considérations abstraites. A chacun, Dieu a assigné un degré de foi, c'est-à-dire un degré de « manifestation des choses invisibles » [28]. Et il ne peut y avoir de pensée saine que dans les limites de cette foi, alors qu'en sortir sera déjà la dénaturer. L'Apôtre exprime sa pensée dans les termes d'un aphorisme presque intraduisible : « *mè hyperfronein par o dei fronein állà fronein eis to sôfronein* » [29] opposant au concept commun de *fronein* les concepts de *hyperfronein* et de *sôfronein*. Le premier de ces deux pôles signifie que le corps est dépendant du siècle présent, ce qui forme un masque. Le second marque une transformation, on peut ajouter « selon le siècle à venir [30] », et alors le visage d'icône commence à resplendir par-delà le corps.

§ 31. Le temple (l'église) est la voie qui élève de la terre aux cieux. Il en est ainsi dans le temps : la liturgie, c'est le mouvement intérieur, l'agencement du temple qui mène à la quatrième dimension : En-Haut. Il en est ainsi dans l'ordre spatial : l'organisation du temple qui mène des enveloppes périphériques au noyau central a la même signification. Ou plutôt une signification non analogue, mais littéralement, numériquement identique, mais considérée en fonction d'autres coordonnées. Le noyau spatial du temple est marqué par des enveloppes successives : la cour, les parvis, l'église proprement dite, le sanctuaire, la table sainte, l'antimension, la coupe, les Saints Mystères, le Christ, le Père. Le temple, comme on l'a expliqué précédemment, c'est l'Echelle de Jacob [31] qui élève du visible à l'invisible, mais tout le sanctuaire (toute la partie derrière l'iconostase) est déjà le lieu de l'invisible, une région coupée du monde, un espace qui n'est pas de ce monde. Tout le sanctuaire est le ciel, un lieu accessible à l'entendement : *topos noèros* et même *topos noètos* [32] avec l'« autel saint, céleste et invisible [33] ». Selon les diverses interprétations symboliques, le

28. Hé XI, 1.
29. Rm XII, 2. Cf. *La Colonne...*, p. 123 [=*Stolp...*, p. 180] et note 286 [Dounaiev, note 52].
30. Lc XVIII, 30 ; Eph II, 7.
31. Gn XXVII, 12.
32. Maxime le Confesseur, *Mystagogie*, chap. II. *Patrologia Graeca* [PG] de Migne, tome 91, col. 699 ; trad. fr *in : L'initiation chrétienne*, Paris : Desclée, 1980, p. 258.
33. citation de la Liturgie de saint Jean Chrysostome (en particulier dans la grande ecténie après l'épiclèse) et de la 5e prière (secrète) du prêtre aux matines.

sanctuaire peut avoir des significations différentes, mais il reste toujours inaccessible, transcendant, même par rapport au temple. Si selon Syméon de Thessalonique [34], le temple signifie le Christ Dieu et Homme (explication christologique), l'autel signifie Sa divinité invisible, Sa nature divine, tandis que le temple signifie Sa nature visible, humaine. Dans l'interprétation anthropologique, le sanctuaire signifie l'âme humaine, tandis que le temple signifie le corps. Dans l'interprétation théologique du temple, comme l'indique Syméon de Thessalonique, dans le sanctuaire il faut voir le mystère de la Trinité accessible par essence, et dans le temple, la manifestation sur terre de son énergie participable. Enfin l'explication cosmologique chez le même Syméon de Thessalonique, voit dans le sanctuaire le symbole du ciel et dans le temple le symbole de la terre. On voit donc que les multiples interprétations insistent sur le sens ontologique du sanctuaire comme symbole du monde invisible.

§ 32. Ce qui est invisible est de ce fait inaccesible au regard, à la perception sensorielle. Et le sanctuaire, comme un noumène, serait inaccessible aux regards sans la vision spirituelle (comme sont insaisissables les colonnes, les effluves et les rideaux d'encens), s'il n'était marqué par des jalons qui — étant accessibles à l'expérience sensorielle — signalent en quelque sorte le monde invisible. La séparation entre la nef et le sanctuaire est indispensable pour qu'il ne soit pas pour nous sans signification. Mais cette séparation n'est rendue possible que par les réalités de la double perception. Si ces perceptions n'étaient que spirituelles, elles seraient inaccessibles à notre imperfection et notre conscience ne percevrait presque rien. Si elles n'étaient que du monde visible, elles ne pourraient pas jalonner la frontière de l'invisible et ne sauraient pas où se trouve cette frontière. Le ciel ne peut être distingué de la terre, le spirituel du temporel et le sanctuaire du temple que **par les témoins visibles du monde invisible**, les symboles visibles de l'unité de l'un et de l'autre, c'est-à-dire les saints. Ce sont eux, visibles dans le monde visible, mais libres de toute conformité à ce monde, parce qu'ils ont transformé leur corps et rénové leur esprit et demeurent dans le monde invisible « plus haut que la confusion de ce monde » [35]. C'est pour cela qu'ils sont aussi témoins de l'invisible, témoins par eux-mêmes, par leur seul aspect, leur seul visage d'icône. Ils vivent parmi nous et nous pouvons communiquer avec eux, et même plus facilement qu'avec nous-mêmes. Ce ne sont pas des spectres, des êtres totalement étrangers à la terre : ils sont solidement ancrés sur terre, nullement abstraits : ce sont des êtres en chair et en os. Mais leur mission ne s'achève pas définitivement sur la terre (ceci ne vaut pas uniquement pour eux) : ils sont des idées, de vivantes idées du monde invisible. Ils sont des témoins, on peut le dire, ils apparaissent au seuil du monde invisible, comme des images symboliques des visions, ils

34. Syméon, archevêque de Thessalonique, théologien et liturgiste († 1429) (à ne pas confondre avec saint Syméon le Nouveau Théologien († 1033) poète de la Lumière Divine) est l'auteur du *De Sacro Templo (Patrologia Graeca*, de Migne, tome 155 en particulier col. 704) qui traite de l'architecture de l'Eglise, des célébrants et des sacrements (voir : J. Meyendorff, *Initiation à la théologie byzantine*, Paris : éd. du Cerf. 1975, p. 277-280).

35. 7e prière du matin dans le *Livre de Prières* de l'Eglise russe.

passent d'une conscience à l'autre. Ils sont l'âme vivante de l'humanité, par laquelle cette humanité atteint au monde d'En-Haut : écartant au passage les rêves illusoires et nourris d'un autre monde, à leur retour ici-bas ils se sont eux-mêmes transformés en figures angéliques du monde angélique. Et ce n'est pas un hasard, si le peuple a depuis longtemps appelé anges incarnés ces témoins qui par leurs visages angéliques nous rendent l'invisible proche et accessible. Ainsi les nuages ondoyants se forment à la frontière des courants aériens, à diverses hauteurs et dans diverses directions, là où se rencontrent des couches supérieures de l'océan aérien : et c'est pourquoi les vents qui les forment ne peuvent les emporter, et une ceinture de nuages demeure immobile au milieu des mouvements impétueux des masses d'air. Il en va de même pour le brouillard qui enveloppe les cimes : les bourrasques font rage autour de la montagne, mais le voile de brume ne bouge pas. Un brouillard semblable se forme à la frontière du visible et de l'invisible : il enveloppe tout ce qui est inaccessible à notre vue imparfaite, révélant aussi l'existence de ce qui est plus haut que ce monde. Lorsque nos yeux spirituels se sont ouverts et que nous les élevons vers le Trône de Dieu, nous contemplons des visions célestes : la nuée qui enveloppe le Sinaï : le mystère de la présence de Dieu, qui tout en l'enveloppant, manifeste et proclame ce mystère. C'est la « nuée des témoins » (Hé XII, 1), des saints. Ils entourent l'autel et ce sont eux, les « pierres vivantes [36] » qui forment le mur vivant de l'iconostase, car se trouvant simultanément dans les deux mondes, ils concilient en eux-mêmes la vie de ce monde à la vie de l'autre monde. En apparaissant au regard émerveillé de notre entendement, les saints, par leurs **visages d'icônes** témoignent de l'œuvre secrète de Dieu : la vision spirituelle est symbolique et leur enveloppe charnelle se laisse pénétrer entièrement par la lumière venue d'En-Haut.

§ 33. La barrière d'autel qui sépare les deux mondes, c'est elle, l'iconostase. Mais on pourrait appeler iconostase des briques, des pierres, des planches. L'iconostase est la frontière entre le monde visible et le monde invisible, et cette barrière d'autel se réalise, se fait accessible à la conscience grâce à l'assemblée des saints, la nuée des témoins entourant le Trône de Dieu, sphère de la gloire céleste, et proclamant le mystère. L'iconostase est une **vision**. L'iconostase est la manifestation des saints et des anges : l'hagiophanie et l'angélophanie, la manifestation des témoins célestes — et en premier lieu de la Mère de Dieu et du Christ Lui-même dans Sa chair — des témoins proclamant la réalité de l'au-delà de la chair. *L'iconostase, ce sont les saints eux-mêmes.* Et si tous les fidèles qui prient dans l'église étaient suffisamment remplis de l'Esprit, si la vue de tous les fidèles était toujours voyante, il n'y aurait pas dans l'église d'autre iconostase que Ses témoins se tenant devant Dieu Lui-même, et proclamant par leurs visages et leurs paroles Sa redoutable et glorieuse présence.

§ 34. Mais la vue spirituelle déficiente des fidèles oblige l'Eglise, par souci pastoral, à chercher un remède à l'indolence spirituelle : il lui faut retenir ces visions célestes, claires, nettes et lumineuses, les inscrire dans la matière

36. 1 Pi II, 5.

et fixer matériellement leur trace par la couleur. Mais cette béquille spirituelle, cette iconostase matérielle ne cache pas aux fidèles d'étonnants et profonds mystères comme l'ignorance ou l'orgueil l'ont fait imaginer à certains, mais au contraire elle leur indique, à ces demi-aveugles, les mystères de l'autel, elle leur révèle, à ces boiteux et ces infirmes, l'entrée d'un autre monde qui leur est fermé par leur immobilisme. Elle crie à leurs oreilles qui ne veulent pas entendre, l'existence du Royaume de Dieu, elle le leur crie parce qu'ils sont restés sourds à la voix qui parlait normalement. Bien sûr, ce cri est dépourvu de toute subtilité et de toutes les ressources de l'expression dont dispose le langage ordinaire et paisible, mais à qui la faute si ce dernier non seulement n'a pas été apprécié, mais n'a même pas été remarqué ? Que reste-t-il alors d'autre que le cri ? Otez l'iconostase matérielle et le sanctuaire en tant que tel disparaîtra complètement de la conscience de la foule, et sera fermé par un mur immense. L'iconostase matérielle ne remplace toutefois pas l'iconostase des témoins vivants, elle ne se substitue pas à eux, elle les montre pour concentrer l'attention des fidèles. Concentrer son attention est indispensable pour développer sa vue spirituelle. Pour parler en images, l'église sans l'iconostase matérielle est séparée du sanctuaire par un mur aveugle : l'iconostase y perce des fenêtres et alors, à travers les vitres, nous voyons ou tout au moins nous pouvons voir ce qui se passe derrière elles : nous pouvons voir les vivants témoins de Dieu. Supprimer les icônes, c'est murer les fenêtres : par contre enlever aussi les vitres qui affaiblissent la lumière spirituelle pour ceux qui sont capables de la voir sans intermédiaire (pour parler en images, dans un espace transparent et sans air), c'est apprendre à respirer l'éther et à vivre dans la lumière de la gloire de Dieu. Lorsque cela sera, l'iconostase matérielle tombera d'elle-même ainsi que toute l'image de ce monde et même la foi et l'espérance, alors on contemplera par le pur Amour la gloire éternelle de Dieu.

§ 35. Ainsi, il faut bien au début, colorier les veines pour que l'étudiant inexpérimenté puisse se familiariser avec la circulation sanguine. Celui qui aborde l'étude de la géométrie doit savoir distinguer en fonction de l'épaisseur, de l'aspect d'un trait, de la couleur, les lignes et les surfaces auxquelles se réfère le raisonnement géométrique. Tout comme aux premiers pas de l'éducation morale, le maître présente les maladies, les malheurs, les souffrances comme les conséquences visibles des défauts. Mais quand l'attention est devenue suffisamment élastique et qu'elle n'a plus besoin d'incitants extérieurs pour se concentrer sur un objet donné, quand elle est capable par elle-même de distinguer dans la masse des bruits et des impressions sensorielles un signe ou un objet, même perdu parmi d'autres plus intenses, mais inutiles à la compréhension ; alors l'attention n'a plus besoin de tuteurs sensoriels. Dans le domaine de la contemplation supra-sensorielle il n'en va pas autrement : le monde spirituel, l'invisible n'est pas loin de nous : il nous entoure comme si nous étions au fond d'un océan et que nous nous noyions dans l'océan lumineux de la grâce. Pourtant par manque d'habitude ou à cause de notre immaturité, nous ne percevons pas ce royaume de lumière, souvent nous ne soupçonnons même pas sa présence

et par le cœur nous ressentons seulement indistinctement le caractère général des courants spirituels qui se produisent autour de nous. Quand le Christ l'a guéri à Bethsaïde [37], l'aveugle-né a vu d'abord les passants comme des arbres : c'est la première forme des visions célestes. Mais les anges qui volent, nous ne les voyons ni comme des arbres, ni comme l'ombre d'un lointain oiseau qui serait passé entre nous et le soleil, encore que les plus sensibles noteront parfois les battements puissants des ailes des anges, mais ces mouvements seront perçus comme un souffle intime. L'icône est — et en même temps n'est pas — la même chose qu'une vision céleste : elle est une ligne qui contourne la vision. La vision n'est pas une icône : elle est réelle en soi. Mais l'icône dont les contours coïncident avec l'image spirituelle est dans notre conscience cette image tandis qu'en-dehors, sans l'image, mais d'elle-même et abstraite de l'image, elle n'est ni une image ni une icône, elle n'est qu'une planche. Ainsi la fenêtre est une fenêtre dans la mesure où il y a au-delà d'elle une région de lumière, tandis que la même fenêtre qui nous donne la lumière, est la lumière, non pas une « ressemblance » de la lumière qui serait liée avec une association subjective, avec l'idée subjective de la lumière, non, elle est **la lumière même**, dans son identité ontologique, cette même lumière, indivisible et inséparable du soleil qui brille dans l'espace extérieur. Mais par elle-même, c'est-à-dire hors de son rapport avec la lumière, hors de sa fonction, la fenêtre est morte et n'est pas une fenêtre : privée de la lumière elle n'est plus que du bois et du verre. L'idée est simple, mais on s'arrête presque toujours à mi-chemin alors qu'il serait plus correct ou bien de ne pas aller jusque là ou bien d'aller plus loin. L'idée courante selon laquelle le symbole est auto-suffisant, quoique partiellement conventionnelle et vraie est en fait profondément erronée parce que le symbole est plus ou moins que cela. Si le symbole qui vise un but atteint ce but, il est réellement indissociable de ce but, de la réalité supérieure par lui manifestée. Si par contre il ne manifeste pas la réalité, c'est donc qu'il n'atteint pas son but et par conséquent on ne peut plus y voir une organisation, une forme visant un but, et donc, privé de but, il n'est pas un symbole, il n'est pas un instrument de l'esprit, mais seulement un matériau sensible. Reprenons : il n'y a pas de fenêtre en-soi parce que le concept de fenêtre, comme de tout outil forgé par la culture, contient une finalité : ce qui n'a pas de finalité n'est pas une manifestation de la culture. Par conséquent ou bien la fenêtre est lumière ou bien elle est bois et verre, mais elle n'est jamais tout simplement une fenêtre. De même les icônes sont les « figurations visibles de représentations mystérieuses et surnaturelles », selon la définition de saint Denys l'Aréopagite [38]. L'icône est donc toujours plus qu'elle-même quand elle est une vision céleste, ou

37. Mc VIII, 24.

38. Cf. Denys l'Aréopagite, *La hiérarchie céleste*, PG 3, 140 A ; SC 58bis, Paris 1970², p. 76. Le Pseudo Denys l'Aréopagite est ce mystérieux auteur de la fin du v^e^ et du début du vi^e^ siècle, qui se cache sous le pseudonyme du converti de saint Paul (Actes, XVII, 34). Il a beaucoup influencé la pensée religieuse de tout l'Orient chrétien.

moins qu'elle-même quand elle n'ouvre pas à la conscience le monde supra-sensible : elle n'est plus alors qu'une planche peinte.

Elle est profondément fausse, la tendance moderne qui veut voir dans l'icône un art ancien, une peinture. Elle est fausse principalement parce qu'elle rejette au-delà de la peinture, la force intrinsèque de l'icône. Or même la peinture est toujours un peu plus ou un peu moins qu'elle-même. Toute peinture a pour but de transporter le spectateur (au-delà des couleurs et de la toile perceptibles par les sens) dans une certaine réalité, et alors l'œuvre picturale partage avec tous les symboles leur caractéristique ontologique fondamentale : être ce qu'ils symbolisent. Et si le peintre n'a pas atteint son but (en général ou par rapport à un spectateur donné) et que l'œuvre ne transporte nulle part en-dehors d'elle-même, on ne peut en parler comme d'une œuvre d'art : on parle alors de barbouillage, de ratage, etc... L'icône, pour sa part, a pour but de transporter la conscience du spectateur dans le monde spirituel, de montrer « des scènes mystérieuses et surnaturelles ». Si d'après le jugement — ou plutôt l'intuition — du spectateur, elle n'atteint pas ce but, si elle n'arrive même pas à éveiller la sensation de la réalité d'un autre monde, comme de loin l'odeur d'iode des algues évoque déjà la mer, alors que peut-on dire de l'icône, sinon qu'elle ne fait pas partie du patrimoine culturel — et alors sa valeur n'est que matérielle, ou archéologique dans le meilleur des cas.

§ 36. « Et comme elle fut manifestée en ce temps-là — écrit saint Joseph de Volokolamsk [39] à propos de l'icône de la Sainte Trinité de saint André Roubliov — ainsi avons-nous été rendus dignes de la représenter et de la peindre. Et c'est à cette fin que l'hymne du Trishagion à la Trois fois Sainte et Vivifiante Trinité consubstantielle a été apporté sur la terre : c'est avec un désir infini et un amour sans bornes que l'esprit s'élève vers la Ressemblance du Prototype inaccessible. Cette vision matérielle élève l'esprit et la pensée au désir de Dieu, à l'amour de Dieu. Ce n'est pas la matérialité qui est honorée, mais l'aspect et l'image de leur beauté : car la vénération de l'icône se transporte sur le prototype. Non seulement nous sommes illuminés et instruits par le Saint Esprit dans le siècle présent, mais dans le siècle à venir nous recevrons une grande et indicible récompense : quand les corps des Saints seront illuminés plus que ne brille le soleil, eux qui, grâce à la représentation icônique, embrassent et vénèrent avec amour une seule Divinité en trois hypostases et prient cette très pure et Divine ressemblance (cette icône) de la Sainte et Vivifiante Trinité avec le Père, le Fils et le Saint Esprit, en rendant grâces à notre Dieu ».

C'est comme un instrument de connaissance supra-sensorielle qu'elle était

39. Saint Joseph de Volokolamsk (1439-1515) fondateur en 1479 du monastère de Volok-Lamsk renommé pour sa haute tenue spirituelle. Il mena une lutte farouche contre l'hérésie des « Judaïsants » de Novgorod qui niaient le Dieu trinitaire et la divinité de Jésus-Christ. C'est dans le cadre de cette lutte qu'il rédigea son célèbre *Prosvetitel [L'Illuminateur]* que Florensky cite dans l'édition de Kazan, 1855, p. 249 [Dounaiev, note 64, a retrouvé la lettre du 8 janvier 1922 dans laquelle Iouri Olsoufiev fournissait cette citation au père Paul].

comprise par ceux qui dirigeaient la peinture d'icônes et qui peignaient des icônes : tel est le but. Selon une définition du Septième Concile Œcuménique, « seul le côté technique est l'apanage du peintre, tandis que la *"diataxis"* (c'est-à-dire l'agencement, la composition et peut-être même plus : la forme artistique tout entière) dépendait évidemment des saints Pères [40] ». Cette indication essentielle témoigne non d'un désir d'imposer à l'iconographie des normes antiartistiques, doctrinales (en vertu de considérations et de règles qui lui seraient extérieures), non d'une censure des icônes : elle témoigne du fait que pour l'Eglise les véritables iconographes ont été et sont les saints Pères. Ils créent en contemplant ce que l'icône a pour tâche de représenter. Comment donc pourrait-il peindre une icône, celui qui n'a pas devant lui, celui qui n'a même jamais vu le prototype, comment pourrait-il peindre « d'après nature », comme disent les peintres ? Si même dans le monde sensible, observé depuis l'enfance, le peintre se cherche un modèle pour ce qu'il a vu des centaines de fois, n'est-ce pas la pire impudence, pour qui n'a rien vu, de prétendre représenter le monde supra-sensoriel avec précision, alors que les Saints eux-mêmes ne l'ont contemplé qu'en des moments uniques et n'en ont eu qu'une vision toute fragmentaire ?

§ 37. La peinture religieuse occidentale, depuis la Renaissance, n'a été qu'une série de mensonges artistiques : prônant l'exactitude et la fidélité à la réalité représentée, des artistes n'ayant aucun contact avec cette réalité qu'ils prétendaient et osaient représenter, jugèrent inutile de prendre en compte la moindre indication de la tradition iconographique (sur la nature du monde spirituel) que leur communiquait l'Eglise catholique. Or peindre des icônes, c'est fixer des images célestes, c'est concentrer sur le bois de l'icône la vivante nuée des Témoins entourant le Trône divin. Les icônes indiquent matériellement ces Visages pénétrés de sens, ces idées supra-sensorielles, et rendent ces visions accessibles, presque communément accessibles. Les témoins de ces témoins, les peintres d'icônes, nous donnent des images : *eidè, eikones*, de leurs visions. Les icônes, par leur forme artistique, témoignent d'une manière immédiate et évidente de la réalité de cette forme. Elles s'expriment par les lignes et les couleurs. C'est le Nom Divin écrit en couleurs, car qu'est l'image de Dieu, la lumière spirituelle d'un saint visage, sinon le Nom Divin tracé sur sa sainte personne ? De même que le Témoin, martyr ou saint, s'il parle, porte témoignage non de lui-même, mais du Seigneur, et par lui-même manifeste non lui-même, mais le Seigneur, ainsi les témoins des témoins, les peintres d'icônes, témoignent non de leur art d'isographes, mais des saints témoins du Seigneur et par eux du Seigneur Lui-même.

§ 38. De toutes les preuves philosophiques de l'existence de Dieu, la plus convaincante paraît celle que ne mentionne aucun manuel : on pourrait l'exprimer par l'adage : « La Trinité de Roubliov existe, donc Dieu existe ».

40. texte grec dans Mansi, *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*. Paris 1905, t. 13, col. 232 C [Dounaiev, note 65].

§ 39. Sur les icônes nous voyons, déjà par nous-mêmes, les visages des Saints, rayonnant de grâce et de lumière, et en ces visages, l'image manifestée de Dieu et Dieu Lui-même. Et comme les Samaritains [41], nous pouvons dire aux peintres d'icônes : « Ce n'est plus parce que vous témoignez par vos icônes de la sainteté des Saints que nous croyons, mais nous avons nous-mêmes perçu, grâce à l'œuvre de vos pinceaux, le témoignage des saints, et non par leurs paroles mais par leurs visages. Nous avons nous-mêmes entendu la voix très douce du Verbe de Dieu, du Fidèle Témoin, la voix dont le timbre suprasensible pénètre tout l'être des saints et les conduit à l'harmonie parfaite. Mais ce n'est pas vous qui avez créé ces images, pas vous qui livrez à nos yeux réjouis ces vivantes idées : elles se sont manifestées elles-mêmes à notre contemplation : vous n'avez fait qu'écarter les obstacles nous masquant leur lumière. Vous nous avez aidés à retirer les écailles couvrant nos yeux spirituels. Et maintenant grâce à vous, nous voyons ce qui n'est déjà plus votre œuvre, mais l'existence pleinement réelle de ces Visages ». Je regarde l'icône de la Mère de Dieu et je me dis : La voilà, non son effigie mais Elle-même, contemplée par le truchement et avec l'aide de l'art de l'icône. Comme par une fenêtre, je vois la Mère de Dieu et je L'invoque, Elle et non son effigie. Aucune effigie n'existe dans ma conscience : il y a une planche avec des couleurs, et il y a la Mère du Seigneur Elle-même. Une fenêtre est une fenêtre et la planche de l'icône une planche, des couleurs, le vernis. Mais à travers la fenêtre, on contemple la Mère de Dieu Elle-même : c'est la vision de la Très-Pure. Le peintre d'icônes me l'a montrée, il ne l'a pas créée : il a ouvert un rideau et Celle qui se tenait derrière le rideau est apparue dans sa réalité objective, et non seulement à moi, mais à lui aussi : il la découvre, elle lui est manifestée, mais il ne la compose pas, même à ses moments de plus haute inspiration. L'icône doit être ou bien sous-estimée (c'est la semi-reconnaissance positiviste, si fréquente) ou bien surestimée, mais en aucun cas il ne faut en rester à sa signification psychologique et associative, c'est-à-dire la considérer comme un tableau. Car un tableau, par son symbolisme, livre son contenu spirituel lorsque nous nous « élevons spirituellement de l'image vers son prototype [42] » c'est-à-dire que nous sommes en contact ontologique avec le prototype lui-même. Alors, et alors seulement la sève de vie monte dans le symbole tangible qui devient ainsi, indissociable de son prototype, non plus une « représentation », mais la première (ou une des premières) onde(s) générée(s) par la réalité. Et tous les autres moyens de manifester à notre esprit cette même réalité sont des ondes, jusques et y compris notre relation vivante avec elle : puisque nous sommes toujours en relation avec l'énergie de l'être, et par cette énergie, avec l'être lui-même, bien qu'indirectement. Et l'icône étant la **manifestation**, l'énergie, la lumière d'une essence spirituelle, et plus exactement une grâce de Dieu, elle est plus que ne veut la pensée qui se délivre un certificat de « sobriété »

41. Jn IV, 42.
42. Cf. saint Jean Damascène, *la Foi Orthodoxe*, livre IV chap. XVI, Paris 1966, p. 185 et p. 236, citant saint Basile — NdT.

ou encore, si ce contact avec l'essence spirituelle ne s'est pas produit, elle n'est pas non plus une chose généralement cogniscible.

§ 40. Nous arrivons ainsi à cerner le terme et le concept du **rappel**, constamment utilisé dans les controverses iconoclastes.

§ 41. Les défenseurs de l'icône se réfèrent constamment au sens de **rappel** de celles-ci : les icônes, disent les Pères, et par leurs bouches le Septième Concile Œcuménique, rappellent aux fidèles leurs prototypes : en regardant une icône, l'esprit des fidèles « s'élève de l'image à son prototype ». Telle est, solidement fondée, la terminologie théologique. Mais bien souvent ces expressions sont mal interprétées dans un sens psychologique et subjectif, altérant fondamentalement la pensée des Pères, si bien que, avec l'air de défendre les icônes, on rétablissait, brutalement et inconditionnellement, l'iconoclasme, à tel point que l'iconoclasme d'autrefois, dont l'Eglise avait triomphé, paraissait plus réfléchi, plus fin et plus prudent, plus complexe dans sa dialectique, que les refrains serinés aujourd'hui sur le même thème en réplique au protestantisme et au rationalisme. Car les iconoclastes ne niaient absolument pas la possibilité et l'utilité de la peinture religieuse à laquelle on assimile aujourd'hui l'icône : les iconoclastes (pour parler le langage d'aujourd'hui) indiquaient le sens subjectif et associatif des icônes, mais leur déniaient le lien ontologique avec le prototype. Ainsi toute la vénération de l'icône : baiser les icônes et prier, encenser, allumer des cierges et des lampes devant elles etc... c'est-à-dire tout ce qui se rapporte à la « représentation » — quand on fait abstraction du prototype — à ce « double » de l'objet de la vénération, tout cela ne pouvait être considéré autrement que comme une coupable idolâtrie. Si les icônes sont des « représentations », il est absurde et coupable de rendre à ce matériau pédagogique un honneur qui n'est dû qu'à Dieu seul. Cela empêche totalement de comprendre ce que l'Eglise croit depuis toujours : que le culte de l'image s'adresse au prototype. Mais à l'époque des controverses iconoclastes, chacun savait pourquoi il discutait et pourquoi il n'était pas d'accord avec les autres : il y avait des iconodules et des iconoclastes. Maintenant même les iconodules enseignent comme des iconoclastes, sans savoir eux-mêmes s'ils défendent ou rejettent les icônes. On a oublié que ces discussions ont eu lieu au IX[e] siècle (et non dix siècles plus tard) à Byzance et non en Angleterre, avec pour substrat la philosophie de Platon et d'Aristote, non de Hume, Mill ou Bain [43]. En mettant du sensualisme anglais et de la psychologie sensualiste dans la terminologie patristique et conciliaire (au lieu du sens ontologique évident pour les Pères dans le contexte de l'idéalisme antique), les défenseurs actuels des icônes sont sortis vainqueurs du combat jadis perdu par les iconoclastes.

§ 42. Mais que signifient dans les décisions conciliaires les termes de **prototype, et image, rappel, esprit (intelligence) etc...**

§ 43. L'icône rappelle un prototype, c'est-à-dire qu'elle éveille dans la conscience une vision spirituelle : pour celui qui a contemplé clairement et

43. Alexander Bain (1818-1903), philosophe anglais, adepte de la psychologie expérimentale.

consciemment cette vision, cette nouvelle et deuxième vision, par le moyen de l'icône, est claire et consciente. Chez d'autres, l'icône éveille une perception spirituelle profondément enfouie dans le subconscient, mais en tous cas, elle ne se borne pas à affirmer qu'une telle perception existe : elle donne à sentir ou à rapprocher du conscient sa propre semblable expérience. Pendant la floraison de prière des grands ascètes, les icônes ont été bien souvent non seulement la fenêtre qui laissait voir les visages sur elles représentés, mais la porte par laquelle ces visages entraient dans le monde sensible. C'est justement des icônes que descendaient les saints lorsqu'ils apparaissaient aux fidèles en prière.

§44. Des gens ordinaires, non des ascètes, ont pu ressentir, quoique moins fort, semblable phénomène. J'entends par là ce sentiment aigu de la réalité du monde spirituel qui frappe et brûle presque tous ceux qui contemplent pour la première fois des icônes. L'idée que cet art puisse être subjectif — cet art qui se découvre par l'icône si vivant, si incontestablement objectif et original, cet art qui s'offre également au regard spirituel et physique — cette idée-là n'a plus de place. L'icône se découvre comme une vision lumineuse, comme un jaillissement de lumière. Qu'elle soit posée à plat ou debout, on ne dira de cette vision qu'une seule chose : elle s'**élève**. On la ressent comme dépassant tout ce qui l'entoure, comme demeurant dans un autre espace, dans son propre espace et dans l'éternité. Devant elle s'apaise le feu des passions et l'agitation du monde, elle est au-dessus du monde, elle dépasse le monde qualitativement, et à partir de son espace, elle agit ici, parmi nous. Incontestablement c'est l'œuvre du pinceau du peintre, mais cela nous dépasse tellement, qu'on n'en croit pas ses yeux quand elle témoigne de la beauté, victorieuse de tout. Ainsi agit la Trinité de Roubliov, telle est l'impression incomparable que laisse la Mère de Dieu de Vladimir [44]. Mais ces œuvres uniques et d'autres encore qui frappent brusquement l'œil le moins averti, ne doivent pas pour autant être considérées indépendamment des autres. En conservant fondamentalement les formes des icônes d'un ordre supérieur (appelons-le ainsi provisoirement), toutes les icônes cachent sous un voile plus ou moins pénétrable la possibilité de cette révélation spirituelle. Mais l'heure vient où celui qui contemple l'icône trouve la force spirituelle de ressentir ce qu'est vraiment l'icône ; alors, à travers le voile déformant, l'icône reprend vie, s'anime et accomplit son œuvre de témoignage sur le monde d'En-Haut.

Mère de Dieu, me voici, priant
devant Ta lumineuse icône,
non pour mon salut, ni avant la bataille,
ni en reconnaissance, ni en repentir,
ni pour mon âme vide ou celle de l'errant,
dans le monde, bâtard.

44. La Mère de Dieu de Vladimir, icône d'origine byzantine, apportée très anciennement en Russie, conservée autrefois à la cathédrale de Vladimir, et exposée maintenant à la Galerie Trétiakov de Moscou, la plus célèbre des icônes russes est une Vierge de Tendresse (gr. Eleoussa, slav. Oumiliénié) tenant sur son bras droit l'Enfant qui se blottit contre son visage.

Non, je veux confier une vierge innocente
à Celle qui, fervente et chaleureuse, intercède
pour le monde si froid.

Cette révélation de l'icône de la Mère de Dieu apparut à l'âme inquiète et révoltée de Lermontov [45]. Et plus d'un poème atteste l'enseignement de l'Eglise : toutes les icônes sont miraculeuses, c'est-à-dire qu'elles peuvent être des fenêtres sur l'éternité, bien que chaque icône en particulier n'en soit pas une. Le caractère de manifestation au sens propre du mot, de l'icône, nous indique les **manifestations** provenant de l'icône, les signes, la grâce manifestés par elle. La guérison de l'âme par le contact — grâce à l'icône — du monde spirituel est avant tout, et plus nécessairement que tout, la manifestation d'une aide miraculeuse.

§ 45. Ainsi l'icône nous révèle-t-elle un aspect de la réalité divine. Qu'elle ait ou non une grande valeur artistique, son fondement est une perception **authentique** de l'au-delà, une expérience spirituelle **authentique**. Cette expérience peut être fixée pour la première fois dans une icône qui est alors la première révélation proclamée de cette expérience qui a eu lieu. Cette icône *première, prototypique*, est la source, comme le serait un manuscrit authentique racontant une révélation. Il peut y avoir des copies plus ou moins fidèles de cette icône. Mais leur contenu spirituel n'est pas neuf par rapport au prototype, ni « semblable » au prototype. Il est identique par-delà son éventuel aspect terni ou ses traits imprécis. Et du fait qu'il n'est pas « semblable » mais « identique », on peut reproduire les icônes en les modifiant, en donnant des variantes de la première transcription.

§ 46. Si l'iconographe lui-même n'est pas arrivé à vivre ce qu'il peint, ou si, bien qu'inspiré par son modèle, il n'atteint pas la réalité, alors, consciencieusement, il tâchera de rendre sur sa copie, le plus précisément possible, les traits extérieurs du modèle. Mais souvent il ne parvient pas à saisir l'icône dans sa totalité, il se perd dans les traits et les couches de couleurs, rendant indistinct l'essentiel. Par contre si, grâce au modèle, il découvre la réalité spirituelle et que cette vision, même au deuxième degré, est suffisamment claire, il acquerra véritablement une vision personnelle et se démarquera d'une fidélité purement calligraphique au modèle.

Un manuscrit décrivant un pays déjà décrit par ailleurs livre non seulement une écriture personnelle, mais des expressions personnelles, quoique fondamentalement il s'agisse de la description d'un même pays. Cette différence de reproduction d'une même icône première n'est absolument pas un signe de la subjectivité de la chose représentée, ni l'arbitraire de l'iconographie, mais tout au contraire le signe d'une **réalité vivante** qui en restant elle-même peut se manifester différemment et être perçue différemment par l'artiste selon les circonstances de la vie spirituelle.

Si nous laissons de côté les copies serviles, sortes de reproductions mécaniques, la différence entre l'icône première et ses reproductions est à peu près la même que celle entre la description d'une contrée nouvellement

45. voir dans ce volume, page 42.

découverte et les impressions d'un voyageur l'ayant visitée selon les indications reçues : quelle que soit l'importance historique de la description, les impressions peuvent être plus complètes et plus finement observées. Il en est ainsi dans le domaine iconographique où des reproductions ont pu se révéler particulièrement précieuses, donnant des manifestations extraordinaires, ce qui est le signe de leur vérité métaphysique et de leur grande conformité à l'original.

§ 47. Mais le fondement de l'icône, c'est toujours l'expérience spirituelle. On peut donc, selon leur source, classer les icônes en quatre catégories : 1) les icônes bibliques, qui se réfèrent à une réalité donnée par la Parole de Dieu ; 2) les portraits basés sur l'expérience personnelle et la mémoire du peintre d'icônes contemporain des personnages et des événements qu'il a vus non seulement en tant que faits, mais sous un éclairage spirituel ; 3) les icônes peintes en vertu d'une tradition orale ou écrite, de l'expérience spirituelle d'autrui et 4) finalement les icônes « révélées » dues à l'expérience spirituelle personnelle de l'artiste, sous la forme d'une vision ou d'un songe mystérieux. Les icônes pourraient être classées en quatre catégories, nous venons de le dire : dans l'abstrait cette division paraît claire, mais seule la dernière catégorie apparaît applicable, car si certaines icônes sont incontestablement révélées, d'autres sans doute le sont aussi, même les bibliques, jusqu'à un certain point : le fait historique de certains événements et de certains personnages n'exclut pas qu'ils demeurent dans l'éternité et n'exclut donc pas qu'on puisse les contempler si la conscience s'élève **au-dessus** du temps. Toutes les icônes sont révélées. Même les icônes-portraits, car une icône doit se baser sur une vision, celle de la lumière par exemple — fût-ce celle d'un être vivant, de sorte qu'il n'y a nulle contradiction avec les icônes révélées. Pour les icônes par tradition, une représentation abstraite ne suffit pas à en faire une icône et c'est pourquoi l'artiste doit avoir eu sa propre **vision**.

§ 48. Cette conception des icônes comme peintes d'après une vision était essentielle dans l'Eglise d'Orient au temps de sa cohésion interne, mais on retrouve même en Occident, aux époques les plus éloignées de la contemplation mystique, la foi, secrètement présente, qu'une icône est toujours manifestée, que telle est la norme de la peinture d'icônes : que l'origine de ce qui était et est en vérité reconnu comme digne de vénération n'est pas terrestre mais céleste. Raphaël en offre un exemple frappant. Dans une lettre à son ami le comte Baldassare Castiglione il a laissé quelques termes sybillins dont la clé se trouve dans les manuscrits d'un autre de ses amis : Donato d'Angelo Bramante.

§ 49. « Les représentations de la grâce féminine sont si rares, que je me suis attaché à une image mystérieuse qui visite parfois mon âme ». Que veut dire ce « visite mon âme » ? Eh bien, voici le parallèle chez Bramante [46] : « Pour le souvenir et pour mon plaisir personnel je veux consigner ici un

46. *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* de W.H. Wackenroder et L. Tieck (1796, dans l'édition de Stuttgart 1979, pp. 9-11). Nous sommes redevables de ce renseignement à Ulrich Werner que nous remercions au passage bien vivement.

prodige que mon cher ami Raphaël m'a confié sous le sceau du secret. Un jour que je lui exprimais, le cœur débordant de reconnaissance, mon émerveillement devant ses toiles de la Madone et de la Sainte Famille et que je le pressais de me dire où et dans quel monde il avait vu cette beauté incomparable, le regard émouvant et l'expression à nulle autre pareille de sa Madone, Raphaël avec une pudeur juvénile et sa modestie coutumière, garda quelque temps le silence, puis, profondément ému, les larmes aux yeux, il se jeta à mon cou et me révéla son secret. Il me raconta que dès sa prime jeunesse, il ressentait une vénération toute particulière pour la Mère de Dieu : parfois le seul fait de prononcer à voix haute Son nom remplissait son âme de tristesse. Dès l'éveil de sa vocation de peintre, il eut en lui le désir irrépressible de peindre la Vierge Marie dans Sa perfection céleste, mais il n'avait jamais osé se fier à ses forces. Nuit et jour sans relâche, son esprit ne cessait de peindre la Vierge, mais il n'était jamais satisfait : ce tableau lui semblait enveloppé d'un brouillard le dérobant aux regards de son imagination. Pourtant parfois, une céleste étincelle lui blessait l'âme : il voyait alors l'image dans ses traits lumineux, telle qu'il voulait la peindre, mais ce n'était qu'un instant fugace et il ne pouvait fixer le rêve dans son âme. Une constante inquiétude habitait Raphaël : il ne faisait qu'entrevoir les traits de son idéal et l'obscur sentiment de son âme ne voudrait jamais se transfigurer en une claire vision. Un jour, n'y tenant plus, il se mit d'une main tremblante à peindre la Madone, et il sentit alors son âme s'embraser. Une nuit où il priait en songe la Sainte Vierge, ce qui lui arrivait souvent, l'émotion le fit émerger soudain de son rêve. Dans la pénombre, le regard de Raphaël fut attiré par une vision lumineuse sur le mur en face de son lit : levant les yeux, il vit le portrait encore inachevé de la Madone scintiller doucement : elle était parfaite et vivante et exprimait si pleinement la Divinité que l'artiste, bouleversé, éclata en sanglots. Infiniment ému, il La contemplait, les yeux embués de larmes, et elle allait bouger, elle bougeait déjà. Mais le plus prodigieux, c'est que Raphaël y trouva ce qu'il avait cherché toute sa vie, ce qu'il pressentait depuis toujours. Comment il se rendormit, il n'en savait plus rien, mais le matin, à son réveil, il renaissait. La vision s'était à jamais gravée dans son âme et dans ses sens, et voilà comment il avait réussi à peindre la Mère de Dieu telle qu'il La portait en lui, et depuis lors il regardait sa Madone avec tremblement et piété. Voilà ce que m'a raconté mon ami Raphaël et le miracle m'a paru si important et extraordinaire que je l'ai couché sur le papier pour ma propre joie ».
Ainsi s'expliquent les paroles de Raphaël sur la mystérieuse image qui visite parfois son âme.

§ 50. L'icône comme fixation et manifestation, comme annonce en couleurs du monde spirituel, est par essence l'affaire de celui qui voit ce monde comme saint, et on comprend dès lors que l'art de l'icône (conformément à ce qui en langage profane s'appelle l'art) soit le domaine exclusif des saints Pères. La conscience ecclésiale qui s'est exprimée très clairement au

47. 1 Tim III, 15. Cf. *La Colonne...*, p. 15 [*Stolp...*, p. 12] [Dounaiev, note 79].

Septième Concile Œcuménique n'a pas jugé bon de faire des iconographes au sens propre et élevé de ce terme une catégorie à part. Elle les intègre à la multitude des saints Pères, mais elle leur oppose les peintres d'icônes au sens le moins noble : les copistes, souvent de simples artisans-peintres qu'on appelait *ikonniki* en Russie, et qualifiés de « barbouilleurs » *(bogomazy)* à cause de leur négligence à l'ouvrage. Mais bien sûr en citant tous ces termes nous **expliquons** la décision du concile dans le contexte russe et nous **ne puisons pas** ce vocabulaire dans les actes du Concile, lesquels disent d'ailleurs clairement que l'icône n'est pas le fruit de l'ingéniosité du peintre, *efeuresis*, une invention de l'artiste, mais qu'elle est peinte conformément à des lois et à la Tradition intangible *thesmothesïa kai paradosis* de l'Eglise Universelle, que composer et prescrire n'est pas l'affaire du peintre mais des saints Pères, et que ceux-ci détiennent le droit exclusif de la composition : *diataxis* — les peintres n'ayant que celui de l'exécution, la technique : *technè*.

§ 51. Dès les débuts de la Chrétienté, on a considéré l'icône comme un objet non modifiable arbitrairement. Se renforçant au cours de l'histoire, cette conception s'exprime vigoureusement dans les décisions des conciles de l'Eglise Russe des XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Elle est confirmée par de nombreux recueils de calques (podlinniki) tant illustratifs qu'explicatifs dont la simple existence suffit à prouver la fermeté de cette tradition iconographique et dont les thèses principales et les formes fondamentales remontent à des temps très anciens : aux premiers siècles de la Chrétienté. L'origine de certains éléments se perd au fond des âges de l'histoire pré-chrétienne. On comprend aussi les nombreuses mises en garde qui dans les recueils de calques menacent des tourments éternels ceux qui peindraient des icônes non pas selon la tradition, mais selon leur imagination personnelle.

§ 52. Les historiens laïcs et les théologiens positivistes voient là un exemple du conservatisme de l'Eglise et un attachement sénile à des formes et des procédés habituels parce que la créativité est tarie dans l'Eglise ; ils considèrent que ces réglementations font obstacle au renouveau de l'art sacré. En réalité, cette incompréhension du conservatisme de l'Eglise est aussi une incompréhension de la création artistique. Le canon n'a jamais entravé celle-ci. Les exigences canoniques ont été la pierre de touche sur laquelle se sont brisées les nullités, mais aiguisés les véritables talents. En élevant l'artiste au niveau spirituel déjà acquis par l'humanité, la forme canonique libère l'énergie créatrice pour de nouvelles réalisations, pour des élans artistiques, et le décharge de la nécessité de répéter ce qui est périmé. L'exigence de s'en tenir à la forme canonique ou plus exactement le don par l'humanité d'une forme canonique à l'artiste est une libération et non une entrave. Un artiste qui dans son ignorance croirait pouvoir créer une grande œuvre sans la forme canonique est semblable au piéton que dérange la terre ferme et qui croit que s'il marchait dans les airs, il irait plus loin que sur la terre ferme. En fait l'artiste qui rejette ainsi la forme parfaite, s'accroche inconsciemment à des bribes et morceaux d'autres formes, mais fortuites et imparfaites, et qualifie ces réminiscences inconscientes de « création ». Or le véritable artiste ne désire pas

nécessairement créer une œuvre **personnelle** ; il recherche la beauté, la beauté objective, c'est-à-dire l'expression artistique de la **vérité des choses** loin de tout amour propre, peu lui chaut d'être le premier ou le centième à parler de cette vérité. Pourvu qu'il y ait vérité, la valeur de l'œuvre se fixera d'elle-même. Comme tout être vivant se demande s'il vit selon la vérité et non si sa vie ressemble à celle du voisin, le véritable artiste vit pour la vérité et croit qu'une vie fidèle à la vérité est toujours individuelle et fondamentalement unique, mais elle ne peut être vraie que dans le contexte de toute l'histoire de l'humanité et non comme inventée exprès. L'artiste qui se fonde sur les canons artistiques de toute l'humanité dont il dispose, y trouve la force d'incarner une réalité authentiquement contemplée et sait bien que son œuvre, si elle est spontanée, ne reproduit pas celle d'autrui, et d'ailleurs il s'inquiète seulement de savoir si elle est vraie. Adopter un canon, c'est ressentir un lien avec l'humanité et reconnaître qu'elle n'a pas vécu en vain ou sans la vérité et que son approche de la vérité, vérifiée et épurée par l'ensemble des peuples et des générations, est fixée dans les canons.

§ 53. La tâche la plus immédiate est de comprendre le sens du canon, de le percevoir intérieurement comme une synthèse de la raison humaine, et une fois ce niveau élevé atteint par une grande tension spirituelle, de se demander : comment m'apparaît alors à moi, artiste individuel, la vérité des choses ? On sait que l'effort de fondre notre raison individuelle dans des formes humaines communes est source de créativité. Au contraire, l'artiste qui par faiblesse et orgueil, fuit les formes communes à l'humanité se retrouve à un niveau inférieur à celui déjà atteint, un niveau non pas personnel, mais fortuit et inconscient. Ou de façon plus imagée, tremper son doigt au lieu de sa plume dans l'encrier n'est un signe ni d'originalité, ni d'inspiration, même si la méthode a déjà produit quelques poèmes. Plus l'objet de l'art est difficile et éloigné du quotidien, plus grande est l'exigence de concentration sur le canon artistique correspondant, tant en raison de la responsabilité qui s'attache à un tel art que du fait de la moindre accessibilité de l'expérience requise.

§ 54. L'Eglise, toujours vivante et créatrice, ne recherche pas nécessairement, dans son rapport au monde spirituel, la défense des formes anciennes en tant que telles, et ne les oppose pas aux formes nouvelles. Le critère de l'art pour l'Eglise fut, est et sera toujours le même : le **réalisme**. Cela veut dire que l'Eglise, colonne et fondement de la Vérité, ne veut qu'une seule chose : la vérité. L'Eglise ne demande pas que les formes soient anciennes ou modernes, mais qu'elles soient conformes à la vérité. Dans ce cas, elle approuve et bénit l'œuvre et la place dans son trésor de vérité, mais faute de cette conformité, elle la rejette.

§ 55. Quand le canon artistique commun à toute l'humanité, connu et vérifié par la conscience universelle, est respecté, c'est une garantie que l'icône reproduit une vérité déjà reconnue ou qu'elle découvre encore un élement de vérité. Quand le canon n'est pas respecté, c'est que l'œuvre ou bien est au-dessous de l'admissible, ou bien constitue une nouvelle révélation qui doit être vérifiée. Dans le second cas, le peintre doit

comprendre qu'il lui faut être prêt à répondre de son œuvre. Ainsi la conscience collégiale de l'Eglise ne peut pas ne pas demander à Wróbel [48], Vasnetsov, Nesterov et autres nouveaux peintres d'icônes : êtes-vous conscients de représenter non pas quelque chose d'imaginé, inventé par vous, mais une réalité qui existe réellement, et êtes-vous conscients d'avoir exprimé la vérité à ce propos et donné une série d'icônes manifestées pour la première fois (qui en nombre dépasseraient tout ce qu'ont vu les saints peintres d'icônes tout au long de l'histoire de l'Eglise) ou alors d'avoir exprimé une non-vérité. Il ne s'agit pas de savoir si telle femme est bien ou mal représentée (d'autant plus que l'intention du peintre détermine dans une large mesure ce bien ou ce mal) mais si c'est réellement la Mère de Dieu. Car si le peintre, en conscience, **ne peut** témoigner de l'identité de la personne qu'il peint, quel désarroi, quelle confusion, et l'artiste avec ses pinceaux n'a-t-il pas menti à propos de la Mère de Dieu ? Que les peintres contemporains aient besoin de modèles pour leurs œuvres d'art sacré est déjà l'indice qu'ils ne voient pas nettement l'image supra-terrestre : s'ils la distinguaient clairement, toute autre image, a fortiori d'un autre ordre, d'un autre monde, serait une entrave et non un support pour leur contemplation spirituelle. On en vient à penser que la plupart des peintres ne voient ni clairement ni même confusément au-delà des sens : ils ne voient rien et se contentent de modifier un peu l'image extérieure selon leurs confuses réminiscences des icônes de la Mère de Dieu. Ils mêlent la vérité canonique et leur propre fantaisie tout en osant suscrire le nom de la Mère de Dieu. Mais s'ils ne peuvent attester l'authenticité de leur œuvre, s'ils n'en sont pas certains eux-mêmes, cela ne veut-il pas dire qu'ils prétendent **témoigner** de ce dont ils doutent, ils usurpent la responsabilité dévolue aux saints Pères et agissent en imposteurs et en faux témoins.

§ 56. Si un écrivain théologien décidait de décrire la vie de la Mère de Dieu sans se référer à la Tradition de l'Eglise, le lecteur n'aurait-il pas le droit de le questionner sur ses sources ? Et faute de réponse satisfaisante, ne pourrait-il pas l'accuser de dire des contre-vérités ? Et pourquoi un théologien peintre d'icônes qui peint la Mère de Dieu s'arrogerait-il, lui, ce privilège ? Et alors qu'il serait impensable de lire le roman de Renan (quelle que soit sa valeur en tant que roman) à l'église en lieu et place de l'Evangile, des œuvres picturales équivalentes à la *Vie de Jésus* non seulement sont dans les églises, mais sont exposées comme icônes à la vénération des fidèles. Or les icônes sont l'annonce de la vérité à tous, même aux illettrés, tandis que les écrits théologiques ne sont accessibles qu'à une minorité et portent donc une moindre responsabilité. Certaines icônes contemporaines sont des faux témoignages, indignement proclamés dans le temple.

§ 57. Les peintres de la Renaissance, qui n'étaient en rien liés aux canons, revenaient pourtant constamment à quelques thèmes iconographiques et sans y être aucunement contraints, observaient parfois la Tradition de

48. Mikhaïl Alexandrovitch Wróbel (Vroubel) (1856-1910) exécuta les fresques de l'église Saint-Vladimir de Kiev. Nestérov, voir p. 26 et note p. 149, Vasnetsov, p. 183.

l'Eglise. Cela montre à quel point le peintre ressent la nécessité d'une norme canonique. On voit combien les règles de l'Eglise gênent peu les peintres d'icônes quand on compare les anciennes icônes qui traitent le même sujet. Il n'y en a pas deux de semblables et l'analogie qu'on remarque de prime abord ne fait que renforcer l'originalité de l'approche individuelle de chacun des peintres. La nouvelle création, au contact d'une expérience nouvelle des mystères célestes, s'intègre parfaitement aux formes canoniques existantes : elle y entre comme dans un nid tout prêt : la Trinité de Roubliov le démontre. Le thème des Trois Anges existait depuis longtemps dans l'art chrétien et avait reçu l'approbation canonique. En ce sens, saint André Roubliov n'a rien inventé de nouveau et extérieurement, son icône de la Trinité prend place (archéologiquement parlant) dans une longue série de représentations depuis les IVe-VIe siècles, de l'hospitalité d'Abraham. Ces images étaient au sens archéologique des icônes, des illustrations de la vie de l'Ancêtre de Dieu Abraham, et en tant que telles, préfiguraient la révélation de la Trinité. Mais le sens proprement trinitaire de ces images était préfigurateur, comme le sens baptismal du passage de la Mer Rouge [49] par les Hébreux ou comme le sens marial du Buisson Ardent [50] : on a beau examiner la représentation de ce dernier, même la plus parfaite, on n'y trouvera pas la moindre allusion **évidente** à la Toute-Pure. Et de même l'apparition des pélerins à Abraham [51] ne peut qu'abstraitement conduire la pensée au dogme de la Trinité, mais ne peint pas en elle-même la contemplation de la Sainte Trinité.

§ 58. Au XIVe siècle, pour diverses raisons, ce dogme fit l'objet d'une attention spéciale de l'Eglise universelle et une formulation plus précise fut élaborée. Celui qui la paracheva, couronnant ainsi le Moyen-Age, fut saint Serge de Radonège, « adorateur de la Sainte Trinité ». Il comprit la beauté céleste et la paix ineffable qui jaillit de l'amour éternel et parfait, il vit dans la contemplation et le rayonnement de cet Amour le fondement de l'Eglise, de la société, de l'Etat et de la personne. Il vit l'image de cet amour dans les formes canoniques de la Théophanie de Mambré. C'est son expérience, cette expérience nouvelle, cette vision nouvelle du monde spirituel que reçut de lui saint André Roubliov lui-même, guidé par saint Nikon, et il peignit « à la louange du bienheureux Père Serge » l'icône de la Trinité. Elle cessa d'être l'évocation d'une vie et de son rapport avec le chêne de Mambré pour représenter désormais, dans une vision magnifique, la Sainte Trinité Elle-même, dans toute la nouveauté de sa révélation, quoique voilée par des formes plus anciennes et certainement moins importantes. Mais ces formes anciennes ne gênent pas l'expression parce qu'elles ne sont pas fantaisistes, fruit d'une invention subjective, mais le témoignage d'une réalité authentique. Il n'y a rien d'étonnant que dans le contour de la vision, perçu autrefois comme l'ombre de la vérité à venir, mais non compris autrefois dans toute sa profondeur, soit entrée la vision de la même réalité, pleinement discernée, après un labeur spirituel millénaire de l'humanité,

49. Ex XIV, 21-29.
50. Ex III, 2.
51. Gn XVIII, 1.

qui dans un esprit habité par la grâce, développa les organes de compréhension nécessaires. Alors les détails historiques sont tombés d'eux-mêmes de la composition et l'icône de Roubliov, ou plutôt de saint Serge, ancienne et nouvelle à la fois dans sa vision ultime, devint canonique, devint un modèle nouveau consacré par la conscience de l'Eglise et fixée comme norme par le Concile des Cent-Chapitres et d'autres conciles russes.

§ 59. Plus la vision spirituelle est ontologique, plus elle est acceptée comme une évidence à la fois connue et attendue par la conscience universelle. Et en vérité ce n'est rien d'autre que la Joyeuse Nouvelle revenant des profondeurs de l'être, le souvenir oublié mais secrètement bercé de sa patrie spirituelle. Et effectivement, en recevant de celui qui a pénétré dans cette patrie spirituelle la révélation, nous ne la percevons pas de **l'extérieur**, mais en nous mêmes nous nous **rappelons:** l'icône nous rappelle l'archétype céleste. Voilà pourquoi les pénétrations dans le monde spirituel ne sont pas profondes et empruntent des voies curieuses, revêtent des formes inusuelles, telle une devinette, une sorte de rébus du monde spirituel [52] ; l'art figuratif se situe à la limite de la narration littéraire, mais sans la précision du mot. Alors, à la limite, le symbole dégénère en allégorie. Cela ne veut pas dire qu'un symbole allégorisé soit obligatoirement aussi une abstraction dans la conscience de celui qui l'invente. Mais son évidence, lorsqu'on le regarde, et ce passage spontané du signifiant au signifié n'est accessible qu'à quelques-uns et comme la marque d'un certain détachement du reste de l'humanité. De tels symboles, opposés aux vrais symboles et aux sens dégagés par les conciles et *a fortiori* exaltés par rapport à eux deviennent facilement des sources d'hérésie, c'est-à-dire d'isolement, et en latin, de sectarisme [53].

§ 60. Dès la fin du XVI[e] siècle, avec un certain affadissement de la vie ecclésiale, cet esprit d'allégorisme s'infiltre dans les icônes russes, révélant un affaissement ontologique et la difficulté à dépasser le monde des sens. Incapable de percevoir nettement l'au-delà, l'iconographe cherche une compensation dans la complexité des spéculations théologiques. Ainsi le rationalisme théologique rejoint dans ces icônes une imagerie terrestre, elles dégénèrent en schémas abstraits où le terrestre s'exprime par la sensualité, voire la frivolité. Telle fut la triste fin de l'iconographie russe au XVIII[e] siècle et cette fin fut d'autant plus navrante que jamais dans l'histoire, cet art n'avait atteint une telle perfection.

§ 61. L'iconographie russe des XIV[e] et XV[e] siècles est en effet un sommet sans pareil dans l'histoire universelle de l'art : on ne peut la comparer qu'à la sculpture grecque qui est aussi l'incarnation d'une vision spirituelle et qui fut aussi, après sa lumineuse apogée, désintégrée par le rationalisme et la sensiblerie. Sur ce sommet, l'iconographie, étrangère à toute allégorie,

52. On croit discerner ici une allusion à la revue occultiste et spiritiste *Rébus*, fondée en 1881, et à laquelle Florensky fait allusion dans *La Colonne...*, note 252 [Indiqué par Mme Bernice Glatzer Rosenthal à Ulrich Werner, *Die Ikonostase*, Stuttgart 1988, p. 189].

53. Cf. *La Colonne...*, p. 110 [=*Stolp...*, p. 161] [Dounaiev, note 89].

ouvre à l'esprit ses visions radieuses de la pureté **originelle** dans des formes si immédiatement perceptibles que l'on y reconnaît consciemment des canons véritablement universels : étant des révélations de la vie en Christ plus que toute autre chose, étant la plus pure manifestation d'une création proprement ecclésiale, ces formes sont les plus anciennes, les formes originelles de toute l'humanité. Nous y reconnaissons entre autres des détails de découvertes des cultures antiques : les traits de Zeus dans le Christ Pantocrator, d'Athéna et d'Isis dans la Mère de Dieu, etc... de sorte que « la sagesse a été justifiée par ses enfants » [54]. Oui, les visions spirituelles, ces enfants de l'antique sagesse préparée par toute l'histoire du monde, ont montré par leur vérité intrinsèque que la sagesse avait pressenti la vérité et y avait fait allusion. On pourrait dire que plus la vision est ontologique, plus la forme par laquelle elle s'exprime est universelle, de même que les paroles sacrées exprimant les choses les plus secrètes sont aussi les plus simples : le père et le fils, la naissance, le grain qui meurt et qui renaît, l'époux et l'épouse, le pain et le vin, le souffle du vent, le soleil avec sa lumière, etc... La forme canonique, c'est la plus naturelle, la plus simple qui soit, tandis que ce qui s'écarte d'elle apparaît artificiel et gênant. Ils hurleraient cela, les peintres libres, si l'on érigeait en norme la forme plastique due à l'un d'entre eux !

§ 62. Au contraire, à l'intérieur des formes canoniques on respire à l'aise : elles déshabituent de l'élément fortuit qui entrave le mouvement. Plus le canon est stable et ferme, plus profondément et plus purement il se fait l'interprète de l'exigence spirituelle. Le canonique est l'ecclésial et l'ecclésial est « catholique » : il exprime l'universel. C'est pourquoi l'ascèse de purification de l'âme par élimination de toute subjectivité ouvre à l'ascète la vérité éternelle et originelle de la nature humaine, de l'humanité créée selon l'enseignement du Christ, c'est-à-dire la vérité des fondements absolus de la création : l'ascète trouve au fond de lui-même tout ce qui s'est déjà exprimé et devait s'exprimer au cours de l'histoire. Du plus profond de son être et malgré l'agitation du jour, il voit la beauté du ciel étoilé.

§ 63. Et ici, je ne sais pourquoi, le starets Ambroise [55] d'Optino [56] me revient en mémoire avec son icône de « Celle qui donne les blés » [57], une icône peinte sans trop de finesse par un peintre imprégné d'habitudes naturalistes. De sa cellule d'un monastère de province dans le gouverne-

54. Mt XI, 19.

55. Le starets Ambroise (1812-1891) fut l'un des pères spirituels les plus rayonnants de Russie. Sur ses miracles, voir la revue « Vetchnoié » [L'Eternel] Paris, N° 126, pp. 23-25. Son corps fut retrouvé (11 octobre 1988) miraculeusement intact. Il est maintenant canonisé par l'Eglise russe.

56. Le monastère de la Présentation au Temple de la Mère de Dieu, fondé au XVII[e] siècle près de Kozelsk (à 200 km au sud de Moscou) s'illustra au XIX[e] par ses éditions patristiques et fut un lieu de ressourcement pour de très nombreux intellectuels russes : Gogol, Dostoievsky (il trouva en Ambroise le modèle du starets Zossima des *Frères Karamazov*), Soloviov et tant d'autres. Tolstoi excommunié alla rôder autour de ses murs peu avant de mourir. Fermée en 1924, partiellement détruite, Optina Poustyne, rendue à l'Eglise orthodoxe russe à l'occasion du Millénaire, refleurit aujourd'hui. — NdT.

57. Cette icône, peinte sur les indications du starets Ambroise, est vénérée dans les environs de Vilnius, en Lithuanie.

ment de Kalouga, un petit vieillard tout simple et tout humble pose un acte insolite, en complète contradiction avec toutes les têtes pensantes de l'Eglise de ce temps-là, en contradiction avec le Synode. Il incite à peindre la Bonne Déesse — car qu'est donc la terre féconde qui donne les blés sinon la vision de la Mère de Dieu sous l'aspect, sous la forme canonique de la Mère des Blés : Déméter. A travers les procédés picturaux des années 1880, insoumis à l'impulsion spirituelle, on perçoit cependant, on pressent bien cette vision mystérieuse, ce « oui » de l'Eglise à l'antique image de la bienfaisante Déméter dans laquelle les Hellènes ont synthétisé une partie de ce qu'ils pressentaient sur la Mère de Dieu.

§ 64. Au sens propre et rigoureux du mot, seuls les **Saints** peuvent composer des icônes et peut-être la majorité d'entre eux a-t-elle œuvré dans ce sens, guidant par leur expérience spirituelle les mains d'iconographes assez expérimentés techniquement pour incarner des visions célestes et assez formés à leur art pour être sensibles aux suggestions de leur bienheureux maître. Il ne faut pas s'étonner qu'une telle collaboration soit possible : autrefois, quand la cohésion et le sens de la communauté étaient plus grandes dans le peuple, l'œuvre culturelle se créait en commun : qu'on prenne pour exemple les ateliers de peintres ou les artels autour d'un grand maître, même au temps de l'essor de l'individualisme. Au Moyen-Age, quand les consciences étaient soudées et que l'on savait se soumettre à la guidance d'un maître reconnu comme pneumatophore, les ateliers communautaires d'iconographes avaient sûrement atteint un certain degré de perfection. Si même les Evangiles et les autres Livres Saints ont été écrits sous la direction de quelqu'un : celle de l'apôtre Pierre pour l'Evangile de Marc et celle de l'apôtre Paul pour l'Evangile de Luc et les Actes des Apôtres, qu'y a-t-il d'étonnant si les techniques du pinceau, soumises à la révélation de la beauté éternelle qui leur était proclamée par les Saints, la représentaient, sous la guidance constante de ces Saints, sur les icônes.

§ 65. Cependant la technique du pinceau n'a pas toujours été étrangère à celui-là même qui contemple les idées célestes et à travers toute l'histoire de l'Eglise chrétienne passe, comme un fil d'or, la tradition au sens propre de la sainte iconographie. Depuis les premiers témoins du Verbe incarné et au cours des siècles, on trouve des Saints qui sont eux-mêmes iconographes et des iconographes qui sont eux-mêmes des Saints. Voici par exemple une liste approximative, et sans prétention à l'exhaustivité, des noms de ces saints peintres d'icônes, avec à leur tête l'Evangéliste Luc [58] :

L'Evangéliste Luc, l'apôtre Ananie, saint Nicodème, l'évêque Martin, disciple de l'apôtre Pierre, Méthode, évêque de Moravie, l'empereur Manuel Paléologue, Lazare, évêque d'Evandrie, Germain, patriarche de Constantinople, le saint moine Jérôme de Palestine (avec une référence au Ciel Nouveau).

58. Il y avait ici un blanc dans le manuscrit. Même si la liste n'a pas été retrouvée dans les papiers du père Paul, Dounaiev [note 92] l'a reconstituée avec un maximum de certitude d'après F.I. Bouslaiev, *Essais historiques sur la littérature et l'art populaires russes* in : *Œuvres*, t. 2, SPb 1910, p. 395 sqq. (en russe).

A propos des peintres d'icônes russes ou ayant peint en Russie, je cite le texte même [59].

« Le saint métropolite Pierre de Moscou et toute la Russie, thaumaturge, a peint beaucoup de saintes icônes, lorsqu'il était l'higoumène du monastère du Sauveur, et cette image de la Très Sainte Mère de Dieu, qu'il avait peinte lui-même, il l'offrit au premier saint Maxime, métropolite de toute la Russie ; et à sa mort, de cette icône, la Mère de Dieu de sa voix, le bénit, lui Pierre, pour qu'il occupe le siège du métropolite, ce qui fut fait. Lis dans sa *Vie* ou ici (c'est-à-dire dans un article sur les icônes de la Mère de Dieu), l'histoire de cette icône. » « Le saint, étonnant et prodigieux Macaire, métropolite de Moscou et de toute la Russie, thaumaturge, peignit beaucoup de saintes icônes, écrivit des livres, et les *Vies des Saints* pour toute l'année, les *Ménées pour la lecture*, comme personne d'autre d'entre les saints russes, et il ordonna de fêter les saints russes, et au Concile, il exposa la règle, et il peignit cette image de la Dormition de la Très Sainte Mère de Dieu. »

« Saint Athanase, métropolite de Moscou et de toute la Russie, peignit beaucoup de saintes icônes miraculeuses. »

« Saint Théodore, archevêque de Rostov, thaumaturge, neveu de saint Serge, peignit beaucoup de saintes icônes lorsqu'il était métropolite au monastère de Saint-Simon à Moscou, et il peignit l'icône de son oncle, le saint moine thaumaturge Serge. Et ici à Moscou on trouve des icônes qu'il a peintes, la Déisis de l'église Saint-Nicolas sur la Bolvanovka [60] ».

« Le saint hiéromoine notre père Alimpios le presbytre, thaumaturge de la Laure des Grottes de Kiev, et iconographe, a peint beaucoup d'icônes miraculeuses : et les anges du Seigneur l'aidaient et peignaient des icônes comme s'ils étaient ses disciples, et ils demandaient s'il lui plaisait qu'ils peignent ainsi. Son corps intact repose dans la Laure des Grottes de Kiev, aujourd'hui encore, et il opère des miracles. »

« Le saint hiéromoine Grégoire, de la Laure des Grottes de Kiev, a peint beaucoup d'icônes miraculeuses, qu'on trouve sur la terre russe, ici, il était le compagnon d'ascèse de saint Alimpios. Son corps intact repose dans la Laure des grottes de Kiev. »

« Le saint père Denys, higoumène de la Glouchitsa, thaumaturge de Vologda, a peint beaucoup de saintes icônes : ses icônes miraculeuses se trouvent ici en terre russe ; lui-même a opéré beaucoup de miracles depuis son tombeau au monastère de l'Intercession. »

« Le saint père Antoine, higoumène de la Siya et thaumaturge de Kholmogory, qui vivait près de la Mer Océane, a peint beaucoup de saintes icônes dans son monastère, ainsi que l'image de la Sainte Trinité. Et autrefois l'église a pris feu, et l'icône est sortie des flammes intacte, toute seule, sur la main de saint Antoine, comme une colombe. Lis dans sa *Vie*. »

« Le saint moine et martyr Andreyan, higoumène du Pochékhonié et thaumaturge de Vologda, a peint beaucoup de saintes icônes. Il vécut

59. Il s'agit du *Paterikon de Kiev*.

60. L'église doit son nom au fait qu'elle fut érigée sur l'emplacement d'une idole païenne. Voir *Sorok sorokov*, Paris, YMCA Press, 1988, t. II, p. 357-359.

d'abord au monastère de Saint-Corneille, puis ensuite dans son désert, c'est là qu'il fut tué par des brigands, là où se trouve maintenant son monastère de la Dormition près de Biéloié Siélo. »

« Le saint moine André de Radonège, iconographe, appelé Roubliov, a peint beaucoup de saintes icônes, toutes miraculeuses, comme il est écrit à son propos dans le *Stoglav* du saint métropolite Macaire, que c'est d'après lui, Roubliov, qu'il convient de peindre les icônes, et non pas chacun à son idée. Il vécut d'abord dans l'obédience du saint père Nikon, moine de Radonège, qui lui fit peindre l'image de la Sainte Trinité, à la louange de son père saint Serge le thaumaturge. »

« Le saint père Daniel, son compagnon d'ascèse, glorieux iconographe, appelé le Noir, a peint avec lui beaucoup d'icônes miraculeuses, et toujours il était inséparable d'André, et ils sont venus peu avant leur mort à Moscou, au Monastère du Sauveur et des saints pères Andronic et Sabbas, et ils ont peint les icônes et les fresques de l'église, à l'invitation de l'higoumène Alexandre, élève de saint Andronic, et eux-mêmes ont été jugés dignes de s'y endormir dans le Seigneur, comme il est écrit à leur propos dans la *Vie* de saint Nikon. »

« Notre saint père Ignace le Doré, peintre d'icônes du monastère de Saint-Simon, compagnon d'ascèse de saint Cyrille du Lac Blanc, a peint beaucoup de saintes icônes miraculeuses. Vois dans la *Vie* de saint Jonas le Métropolite qui s'entretenait avec lui ».

« Notre saint père Antoine le presbytre, qui était un prodigieux iconographe, au monastère de Saint-Antoine-le-Romain, thaumaturge de Novgorod, a peint beaucoup de saintes icônes miraculeuses. Lis dans la *Vie* de saint Antoine le Romain. »

« Les saints pères iconographes grecs que la Mère de Dieu elle-même a envoyés pour peindre en Russie au monastère des Grottes de Kiev. Et Elle leur donna en gage de l'argent, d'une manière prodigieuse. Lis cela dans le Paterikon de la Laure des Grottes de Kiev. Leurs corps intacts reposent, au nombre de douze, dans les Grottes.

« Notre saint père Gennade de Tchernigov, qui vivait au monastère de Saint-Elie, et peignit l'image miraculeuse de la Très Sainte Mère de Dieu, qui a pleuré longtemps en l'an 7160. Lis dans le livre nommé la *Toison Arrosée*.

§ 66. C'est à ces iconographes qu'appartient la création des icônes, des icônes neuves, manifestées pour la première fois. Mais en outre il faut multiplier le témoignage nouvellement porté sur le monde spirituel. Et la parole spirituelle a besoin de copistes, la forme du spirituel requiert des copistes d'icônes. On ne peut exiger d'eux le regard solaire de l'aigle, pourtant une certaine spiritualité leur est nécessaire pour comprendre l'importance et la responsabilité de leur travail, sinon comme témoignage, du moins comme participation à un témoignage. Ces copistes d'icônes ne sont pas des artisans qui peignent des icônes pour gagner leur vie, comme ils pourraient peindre tout autre chose, ce ne sont pas des techniciens appartenant ou pouvant peut-être ne pas appartenir à l'Eglise, non : ils sont investis d'une charge particulière dans l'Eglise. Selon la conscience

ecclésiale, ils ont un certain **grade** dans l'organisation sacrée du culte, ils occupent une place particulière dans la théocratie et ils sont reconnus membres de l'Eglise en qualité de peintres isographes. Leur place est entre les serviteurs du culte et les simples laïcs. Une règle de vie semi-monastique leur est prescrite ; le métropolite, l'évêque du lieu et les doyens de la profession désignés à cet effet ont le devoir de veiller particulièrement sur eux. L'Eglise exalte les peintres d'icônes et incite le pouvoir séculier à doter ce corps ecclésial de divers privilèges et parfois d'exceptionnelles récompenses : par exemple au XVII[e] siècle, fait sans précédent, Simon Ouchakov [61] fut anobli. D'autre part l'Eglise juge indispensable de veiller sur leur travail et plus encore sur eux.

§ 67. Les peintres d'icônes ne sont pas des gens ordinaires : ils occupent une place plus élevée que les autres laïcs. Ils doivent être humbles et doux, conserver la pureté de l'âme et du corps, vivre dans l'ascèse et la prière, et se rendre souvent chez leur guide spirituel. Le tsar accorde des privilèges à ces peintres d'icônes, les évêques les protègent et « les honorent plus que de simples fidèles ». Par contre, si un peintre d'icônes ne respecte pas ces exigences, il renonce à son œuvre et sera dans la vie future, voué aux tourments éternels. Ce sont des exigences absolues : mais en fait les peintres d'icônes eux-mêmes s'en imposaient de plus grandes qui faisaient d'eux véritablement des ascètes.

§ 68. Ce n'est pas « pour l'ordre » comme on dit que l'Eglise juge indispensable d'inculquer au peintre d'icônes le sens de la grandeur de sa tâche : un service élevé et saint. Elle veille à sauvegarder la continuité du lien entre les Témoins, depuis le Christ Lui-même, le premier Témoin, et jusqu'au plus profond de l'incarnation dans l'Eglise. L'artère qui alimente le corps ecclésial en rosée céleste ne peut être nulle part obstruée et les règles de l'Eglise ont pour but de garantir la libre circulation de la grâce depuis le Chef de l'Eglise jusqu'au plus petit de ses organes. Effectivement, plus le flux du sang des témoins se ramifie, moins l'obstruction d'un petit capillaire est dangereux pour tout le corps ecclésial. Mais néanmoins, même l'icône-copie, l'une de celles qui sont reproduites par les peintres d'icônes à des millions d'exemplaires, chacune doit apporter le témoignage le plus vivant de la réalité authentique de l'autre monde. Tout témoignage confus, toute incohérence et *a fortiori* tout mensonge peuvent porter un coup irréparable aux âmes chrétiennes, comme *a contrario* l'authenticité spirituelle pourra aider ou fortifier les âmes.

§ 69. Les icônes doivent être peintes conformément aux modèles attestés de l'être spirituel, « à l'image, à la ressemblance et à la substance ». Sinon l'Eglise ne peut être assurée que l'un ou l'autre de ses organes ne s'altère pas. En ce sens, on comprend le contrôle minutieux des icônes par les doyens de la profession qui ont pour tâche de rejeter toute œuvre non conforme aux canons. L'icône ne devient telle à proprement parler que

61. Simon Ouchakov (1626-1686) célèbre iconographe russe, premier fossoyeur de l'icône, dans laquelle il introduisit des éléments naturalistes la rapprochant fort du portrait. Il fut comblé d'honneurs par le tsar Alexis Mikhaïlovitch (père de Pierre le Grand).

quand l'Eglise a reconnu la conformité de l'image peinte au Prototype, ou autrement dit, que quand elle a donné un nom à l'icône. Le droit de lui donner ce nom, c'est-à-dire d'affirmer l'identité du personnage représenté sur l'icône, n'appartient qu'à l'**Eglise**. Si le peintre se permet d'apposer une suscription sur l'icône sans avoir reçu cette approbation, selon la doctrine de l'Eglise, cette peinture n'est pas une icône, tout comme dans la vie civile une signature non autorisée invalide un document officiel. Si je comprends bien, la tâche des doyens de la profession, délégués par l'Evêque, s'achevait par la suscription des noms des saints sur les icônes. Les plaquettes de métal clouées sur de nombreuses icônes, portant — hâtivement réalisée avec de la suie et de l'huile — l'inscription du nom du saint, ne sont manifestement pas de la main des peintres d'icônes et sont comparables à la signature d'un fonctionnaire au bas d'un document officiel préparé par un secrétaire ou un greffier. Il serait naturel de penser qu'il s'agit de la marque, de l'attestation d'une icône par un doyen de la profession.

§ 70. Mais il ne suffit pas de vérifier l'icône *a posteriori* ; s'il faut y voir rien moins que le témoignage évident de l'éternité, comment ce témoignage peut-il passer par un homme fondamentalement étranger à la spiritualité ? Voilà la raison pour laquelle, quand le peintre n'observe pas sa **règle**, l'Eglise redoute une atteinte à l'intégrité du culte. D'où la raison d'être des exigences imposées au peintre d'icônes dans sa vie personnelle. Elles ont été bien précisées au temps de l'apogée de la peinture d'icônes. Cela fut fait dans le chapitre 43 des décisions du Concile des Cent-Chapitres [62].

§ 71. La définition du Concile se lit ainsi : « Conformément aux ordres du Tsar, dans la ville souveraine de Moscou, dans toutes les villes, le métropolite, les archevêques, les évêques, surveilleront l'exercice du culte et surtout les saintes icônes et les peintres d'icônes, et s'assureront que tout est conforme aux règles sacrées. Ils détermineront les obligations des peintres d'icônes, diront suivant quelles règles ils doivent figurer la représentation charnelle de Notre Seigneur Dieu et Sauveur Jésus Christ et de Sa Très Pure Mère, des puissances célestes et de tous les Saints qui de tous temps ont su plaire à Dieu.

Le peintre doit être plein d'humilité, de douceur, de piété : il fuira les propos futiles, les railleries. Son caractère sera pacifique, il ignorera l'envie. Il ne boira pas, ne pillera pas, ne tuera pas. Surtout il observera avec une scrupuleuse attention la pureté spirituelle et corporelle. S'il ne peut vivre dans la chasteté jusqu'à la fin, il se mariera selon la loi et prendra femme. Il fera de fréquentes visites à ses pères spirituels, les informera de toute sa conduite, jeûnera et priera d'après leurs instructions et leurs leçons, aura des mœurs pures et chastes, ignorera l'impudence et le désordre.

Il peindra avec un soin scrupuleux l'image de Notre Seigneur Jésus-Christ, de Sa Très Pure Mère, des saints Prophètes et Apôtres, des saints martyrs, des saintes femmes, des hiérarques, des Pères vénérables, selon la

62. Le Concile des Cent-Chapitres se réunit en 1551 au Kremlin de Moscou pour traiter de nombreuses questions de discipline ecclésiastique. Les réponses furent exposées en cent chapitres (en russe : sto glav) d'où son nom.

ressemblance, selon le type consacré ; les yeux fixés sur les œuvres des peintres précédents, il prendra pour modèles les meilleures icônes. Si ces peintres, nos contemporains, vivent fidèles aux instructions qu'on leur a données, s'ils accomplissent avec soin cette œuvre agréable à Dieu, ils seront récompensés par le Tsar, les prélats veilleront sur eux et leur témoigneront plus de respect qu'aux gens du commun.

Ces peintres prendront des élèves, les surveilleront, leur enseigneront la piété et la pureté, et les conduiront chez leurs pères spirituels. Ceux-ci leur apprendront, selon le règlement qu'ils tiennent de leurs évêques, quelle vie exempte d'impudence et de désordre convient à un chrétien. Que les élèves suivent avec attention les leçons de leurs maîtres. Si un élève, par la grâce de Dieu, révèle des dispositions artistiques, le maître le conduit chez l'évêque. Celui-ci examine l'icône peinte par l'élève, voit si elle reproduit l'image vraie et la ressemblance, fait une enquête approfondie sur son existence, s'informe s'il mène une vie pure et pieuse, selon les règles, exempte de tout désordre. Il le bénit ensuite, l'invite à vivre désormais dans la piété, à pratiquer sa sainte profession avec un zèle infatigable, et lui donne les marques d'honneur qu'il accorde à son maître, qu'il refuse aux gens du commun. Ensuite l'évêque avertit le peintre qu'il ne doit favoriser ni son frère, ni son fils, ni ses proches. Si quelqu'un, par la volonté de Dieu, est dénué de dispositions artistiques, s'il est un peintre médiocre ou s'il ne vit pas selon l'engagement régulier qu'il a pris, et que son maître le déclare expert et compétent, montre l'œuvre d'un autre en attestant que cet élève en est l'auteur, l'évêque après enquête, infligera à ce maître les peines prévues, pour que d'autres, saisis de crainte, soient dissuadés de l'imiter : quant à l'élève, défense absolue lui sera faite de peindre des icônes.

Si un élève, par la volonté de Dieu, est doué de certaines aptitudes et vit selon l'engagement régulier qu'il a pris, et que son maître le décrie par jalousie, pour le priver de l'honneur dont il jouit lui-même, l'évêque, après enquête, infligera à ce maître les peines prévues et l'élève recevra un honneur plus grand encore.

Si l'un de ces peintres dissimule le talent que Dieu lui a donné et n'y fait pas participer effectivement ses élèves, il sera condamné par Dieu, comme celui qui a enfoui son talent (Mt XXV, 14 sqq.), aux peines éternelles. Si l'un de ces maîtres ou si l'un de leurs élèves ne vit pas selon l'engagement régulier qu'il a pris, s'il s'enivre, vit dans l'impureté et le désordre, les évêques lui infligeront l'interdiction, lui défendront de peindre des icônes, redoutant la sentence du prophète : « Maudit soit celui qui pratique avec négligence l'œuvre de Dieu » (Jer XLVIII, 10).

A ceux qui jusqu'à présent ont peint des icônes sans avoir appris, à leur fantaisie et à leur guise, sans souci de la ressemblance, on enlèvera leurs œuvres, on les vendra à vil prix à des gens simples et ignorants, dans les villages : leurs auteurs seront invités à demander des leçons à des peintres habiles.

Celui qui par la grâce de Dieu peut peindre à l'image et à la ressemblance, qu'il peigne : celui que Dieu a privé de ce don, qu'on lui interdise la peinture des icônes pour que sa maladresse ne soit pas une offense à Dieu.

S'il en est qui contreviennent à cette défense, qu'ils soient punis par le Tsar et mis en jugement. Si ces gens vous répondent : « Ce métier nous fait vivre, c'est notre gagne-pain », ne vous arrêtez pas à cette objection, car elle leur est suggérée par leur ignorance, et ils ne se sentent coupables d'aucun péché. Tous les hommes ne peuvent peindre des icônes : Dieu a donné aux hommes beaucoup de métiers divers, autres que la peinture des icônes, capables de les nourrir, d'assurer leur subsistance. L'image de Dieu ne doit pas être confiée à ceux qui la défigurent ou la déshonorent.
Les archevêques et les évêques, dans toutes les villes, dans tous les villages, dans les monastères de leurs diocèses, inspecteront les peintres d'icônes et examineront personnellement leurs œuvres. Ils choisiront, chacun dans son diocèse, les plus renommés de ces peintres et leur confèreront le droit d'inspecter leurs confrères, pour qu'il n'y ait pas parmi eux de peintres maladroits et grossiers. Les archevêques et les évêques inspecteront en personne ces peintres à qui ils ont confié l'inspection, et les contrôleront dans toute la rigueur : ces peintres seront entourés d'égards et recevront des marques particulières d'estime. Les grands seigneurs, les gens du commun, honoreront ces peintres et respecteront leur art vénérable.
Les prélats veilleront, chacun dans son diocèse, avec un soin et une attention infatigables, à ce que les bons peintres d'icônes et leurs élèves reproduisent les anciens modèles, à ce qu'ils s'abstiennent de toute fantaisie, à ce qu'ils ne figurent pas Dieu au gré de leur fantaisie. Si le Christ notre Dieu a été figuré sous une enveloppe charnelle, la Divinité échappe aux peintres... » [63].

§ 72. Mais cette haute idée du service du peintre d'icônes n'est pas le propre d'une seule époque et d'une seule Eglise locale. La tradition iconographique des Eglises d'Orient, fixée dans les manuels d'iconographie, apprend en particulier au peintre à considérer en fonction de leur but même les tâches apparemment extérieures, comme le nettoyage des icônes anciennes : « ne fais pas ton travail n'importe comment, fais-le dans la crainte de Dieu et pieusement : car ton œuvre est agréable à Dieu » etc...

§ 73. La célèbre *Hermèneia* [64] ou « Instruction dans l'art de peindre les icônes », œuvre de l'hiéromoine et iconographe Denys de Fourna Agrafa qui rassembla et exposa les traditions de l'école de Panselinos [65], commence par une introduction dans laquelle l'auteur exprime le sentiment de

63. Traduction française dans E. Duchêne, *Le Stoglav*, Paris 1920, pp. 133-136, reprise avec quelques légères modifications.

64. Dounaiev [note 96] remarque que la première édition grecque **complète** de l'*Hermeneia* est celle de Papadopoulos-Kerameus (SPb 1909), mais que le père Paul se servait (cf. *La Colonne...*, note 631), de la traduction russe de Porphyre Ouspensky (tiré à part des *Trav. Acad. Eccl. de Kiev*, 1868).

65. Manuel Panselinos fut au XIV[e] siècle l'artisan du renouveau iconographique au Mont Athos (il décora de fresques les murs du Protaton de l'Athos). C'est un maître de l'école dite « macédonienne », qui fleurit au moment de la chute de Byzance. Son manuel à l'usage des iconographes fut édité au XVII[e] siècle par Denys, « moine de Fourna près d'Agrapha ».
Il en existe une édition française récente reprenant celle de Didron : Denys, moine de Fourna. *Guide de la peinture* (1719-1733) traduit par le D[r] Paul Durand, Jacques Charpier et Pierre Seghers. Paris : Seghers, 1956 (L'Art de la peinture).

responsabilité spirituelle qui l'a amené à composer cet ouvrage. Le manuel donne des instructions précises sur tout le processus de la peinture d'icônes : il commence par le tracé des calques, la préparation des charbons, de la colle et du plâtre, le plâtrage des icônes, la façon de faire les nimbes, le plâtrage de l'iconostase, la préparation des ampolis, la dorure de l'icône et de l'iconostase, la préparation du sankir, des ocres, des rouges, les traits des vêtements etc..., la préparation des différentes couleurs, l'indication des proportions du corps humain, des indications détaillées sur la technique des fresques, sur la façon de rénover les icônes etc..., puis ensuite en détaillant le calque, il explique comment se composent les icônes de l'Ancien Testament, où entrent également les philosophes de la Grèce antique : il dit plus loin la même chose à propos du Nouveau Testament y compris les paraboles, spécialement celles tirées de l'Apocalypse et concernant le second Avènement ; ensuite les fêtes de la Mère de Dieu, l'acathiste, les Apôtres et les autres saints, les fêtes concernant l'histoire de l'Eglise, les martyres et les autres scènes pour l'édification, et enfin il indique la composition des fresques dans leur ensemble : ce qui doit être représenté, à quel endroit dans une église de telle ou telle architecture. L'*Hermèneia* s'achève par des explications dogmatiques de la peinture d'icônes, l'exposition des anciennes traditions sur le visage qu'il convient de donner au Sauveur et à Sa Mère, comment peindre la main qui bénit et quelles indications suscrire au-dessus des saints représentés.

Le livre s'achève enfin par une courte prière de l'auteur [66] :

§ 74. « A Dieu, l'auteur de tout bien, reconnaissance ! En terminant ce livre je dis : Gloire à Toi, Seigneur ! et encore : Gloire à Toi, mon Seigneur ! Et une troisième fois : Gloire à Dieu, Créateur de toutes choses ! »

§ 75. Telle est l'harmonieuse composition de cette *Hermèneia* qui fait autorité. Mais ne sent-on pas dans toute l'ordonnance du livre qu'il lui manque quelque chose, que toute l'instruction sur l'art de peindre reste en suspens, elle n'a pas de cohérence interne et ne débouche pas immédiatement sur l'organisation du culte, puisque la prière n'est pas mentionnée comme une condition indispensable de la technique de l'icône ? Effectivement ce serait le cas si — dans le but d'expliciter la pensée maintenant — on n'avait pas laissé de côté tout le début de l'*Hermèneia* qui est à proprement parler le début de l'enseignement. Voici les « préliminaires pour tout qui désire apprendre l'iconographie ».

« Que celui qui désire apprendre l'iconographie commence par tracer et dessiner sans se soucier des dimensions pendant quelque temps, pour s'habituer. Puis que devant l'icône de la Mère de Dieu Hodigitria on prie pour lui Notre Seigneur Jésus-Christ. Le prêtre, après la bénédiction initiale « Béni soit notre Dieu... », « Roi du Ciel... », le tropaire à la Vierge (gr. *Theotokion*, slav. *Bogoroditchen*) « La bouche des impies est

66. Didron dans son *Manuel...*, Paris 1845, p. XXV et p. 468, fait remarquer que l'auteur de la prière est le moine qui a recopié pour lui le manuscrit de Denys. L'édition russe n'en dit mot. [Dounaiev, note 97].

sans paroles » et le tropaire de la Transfiguration, tracera sur le front du futur isographe le signe de la croix en disant l'ecphonèse : « Prions le Seigneur » et lira cette prière : « Seigneur Jésus-Christ, notre Dieu, Toi dont on ne peut peindre la nature Divine, et qui pour le salut du genre humain as daigné indiciblement T'incarner de la Vierge Marie, et qui as voulu ainsi dans Ta chair être représenté, qui as daigné imprimer la sainte image de Ta Très Pure Face sur le saint suaire et par lui as guéris la maladie du prince Abgar, as illuminé son âme pour la connaissance de Notre Vrai Dieu, Toi qui par Ton Esprit Saint as inspiré à Ton Divin Apôtre et Evangéliste Luc de peindre l'image de Ta Très Pure Mère Te tenant dans Ses bras comme un petit enfant et qui disait : « Que la grâce de Celui qui est né de moi, à cause de moi, soit avec cette image ! » Toi-même Seigneur, Dieu de tous, illumine et rends accessible à Ta connaissance l'âme, le cœur et l'esprit de Ton serviteur N..., et guide sa main pour représenter sans péché spécialement Ta demeure, Ta Très Pure Mère et tous les saints, pour Ta gloire et l'embellissement, et la décoration de Ta Sainte Eglise, pour la rémission des péchés de tous ceux qui viendront avec foi s'incliner devant ces saintes icônes et les baiser en adressant la vénération à leur prototype. Délivre-le de toute entreprise diabolique et qu'il progresse dans l'observance de Tes commandements, par les prières de Ta Très Pure Mère, du saint Apôtre et Evangéliste Luc et de tous les Saints. Amen. »

§ 76. Ecténie de supplication et congé. Après la prière, qu'il commence à dessiner les dimensions exactes et les esquisses des visages des saints, et qu'il s'y applique longuement et soigneusement. Alors, avec l'aide de Dieu, il arrivera à une très bonne connaissance de l'icône, comme je l'ai constaté chez mes élèves ». Et ensuite, expliquant son désir d'être utile à tous ses « frères en Christ, les peintres d'icônes », l'auteur demande qu'on prie pour lui qui « adresse ses paroles avec beaucoup d'amour » à son élève :

« Ainsi, élève qui aspire à la connaissance, sache que si tu veux entreprendre l'étude de cet art, il te faudra trouver un maître expérimenté que tu apprécieras vite s'il t'enseigne ainsi que je l'ai dit plus haut ».

Or plus haut, il parlait presque uniquement de la prière : par conséquent Denys, se faisant l'interprète de tous les peintres d'icônes, voit la condition du succès de l'enseignement dans la piété et la prière. Telle était l'atmosphère dans l'atelier des peintres d'icônes, encore dans la première moitié du XVIII[e] siècle, une époque où la laïcisation de toute la vie, y compris de la vie ecclésiale, était particulièrement forte. L'esprit de piété et une disposition spécifique sont encore vifs aujourd'hui dans le milieu des peintres d'icônes en Russie : ils forment des villages entiers et de génération en génération, de siècle en siècle, ils se transmettent, également de père en fils, la conscience spirituelle d'être des artisans du sacré, en même temps que les secrets de fabrication et les procédés iconographiques. C'est un monde clos, le monde à part des témoins. Et s'il demeure identique aujourd'hui, on a peine à s'imaginer le milieu inspiré qui répandait dans tout le corps ecclésial le témoignage de la beauté céleste, autrefois, quand toute la vie était bâtie sur des principes spirituels, tournant autour d'un axe inébranlable : les Saints Mystères du Christ.

§ 77. Ni les formes iconiques, ni les peintres d'icônes eux-mêmes ne sont contingents dans l'organisation du Culte. On ne peut pas dire que le Culte s'appuie sur les uns ou les autres en les considérant comme des éléments étrangers à sa métaphysique. Car c'est le Culte, précisément, qui révèle les visages des Saints, c'est lui encore qui éduque et guide les peintres d'icônes. Il est donc inconcevable que ces saintes images créées par ces serviteurs de l'Eglise utilisent des procédés **quelconques**, étrangers à la métaphysique du Culte, ou des moyens matériels quelconques, ne découlant pas d'un but sacré. Ni la technique de l'iconographie, ni les matériaux employés ne peuvent être fortuits par rapport au Culte ou comme s'ils s'étaient trouvés par hasard sur la route de l'Eglise, sans douleur, dans son cheminement historique, et a fortiori ne peuvent être remplacés avec succès par d'autres procédés et d'autres matériaux. L'un et l'autre dans l'art est essentiellement lié à la conception artistique, et d'une manière générale, ne peut en aucune façon être tenu pour conventionnel et arbitraire, ou entrer dans la composition de l'œuvre pour des raisons extérieures à son essence artistique. A fortiori, ô combien plus faut-il penser et dire cela de cet art qui manifeste la nature spirituelle de l'humanité, et dans lequel, pour cette raison, il ne peut y avoir rien de fortuit, de subjectif, d'arbitraire, de fruit d'un caprice. Le domaine de cet art est retranché sur lui-même incomparablement plus que tout autre et rien d'étranger, aucun « feu étranger » [67] ne peut brûler sur cet autel sacré. Même d'un point de vue formel et esthétique, il est difficile d'imaginer que l'icône puisse être peinte avec n'importe quoi, sur n'importe quoi et par n'importe quel procédé. Cela paraît d'autant plus évident quand on considère la nature spirituelle de l'icône. Dans les procédés mêmes de la peinture d'icônes, dans sa technique et dans les substances employées, dans la facture iconographique, s'exprime la métaphysique qui anime l'icône. Car la matière, les matériaux employés par certains genres et certaines formes d'art sont symboliques et possèdent des propriétés métaphysiques concrètes grâce auxquelles l'art est lié à une certaine existence spirituelle.

Mais laissons pour l'instant de côté cet aspect symbolique en tant que tel et considérons la question au niveau de l'expérience extérieure la plus superficielle, avec cependant la conviction qu'il n'y a rien d'extérieur qui ne soit une manifestation de l'intériorité.

§ 78. Cette métaphysique, cette perception du monde en profondeur, vers laquelle tend la volonté créatrice de l'artiste, s'exprime immédiatement déjà dans la consistance de la couleur, dans la manière de l'appliquer, dans la structure mécanique et physique des surfaces, dans la nature physique et chimique des substances qui lient les couleurs ainsi que dans les vernis et autres fixants de l'œuvre graphique ou dans toute autre « cause matérielle ».

Et même si cette volonté, dans l'emploi instinctif de ces « causes matérielles » est subconsciente, tout comme le subconscient de l'artiste agit dans la recherche de telle ou telle forme, cela ne réfute en rien la dimension

67. Nb III, 4 ; XXVI, 61 ; Lv X, 1.

métaphysique de l'œuvre, au contraire, cela incite à voir en elle quelque chose de très éloigné de l'arbitraire rationaliste, une sorte de prolongement de l'activité créatrice de l'organisme dont est artistement tissé notre corps. Ce choix de substances, cette « sélection des causes matérielles » de l'œuvre provient non d'une volonté individuelle ni de la compréhension et de la perception intérieure de chaque artiste mais de la raison historique, de cette raison collective des peuples et des temps, qui déterminent tout le **style** d'une époque. Il serait peut-être plus exact de dire que le style et cette cause matérielle de la création artistique devraient être représentés comme deux cercles sécants.

En outre, cette cause exprime, dans une certaine mesure, mieux la conception de l'époque que le style, qui ne rend que la caractéristique générale des formes qu'il préfère.

§ 79. N'est-il pas évident que les sons de la musique instrumentale, serait-ce même les sons de l'orgue en tant que tels, c'est-à-dire indépendamment de la composition de l'œuvre musicale, ne sont pas transposables dans la liturgie orthodoxe ? Cela est évident hors de tout raisonnement théorique, cela ne s'accorde pas avec le style des offices et en perturbe l'unité, même si on les considère simplement comme la manifestation ou la synthèse des arts. N'est-il pas clair, que ces sons, en tant que tels, je le répète, sont trop éloignés de la précision de l'office orthodoxe, de sa logique, de sa littérature, de son esprit pour servir d'instrument à son art musical ? Le son de l'orgue n'est-il pas trop riche, trop épais, trop peu cristallin, trop lié au substrat — non encore parvenu à l'illumination — de l'*ousia* [la substance] humaine dans son état naturel pour être utilisé dans les églises orthodoxes ? En disant cela je ne porte aucun jugement, je considère uniquement l'unité de style et peu m'importe qu'elle soit admise ou rejetée (bien que prise dans sa totalité, elle soit immanquablement à la fois admise et rejetée).

— Tu parles de son. Mais tu voulais, tu avais même commencé à parler de la substance des arts plastiques. Nous nous proposions, tu t'en souviens, de parler d'iconographie ?

— C'est tout à fait exact. Mais je n'ai pas parlé de son par hasard. Laisse-moi achever, tu comprendras aussitôt pourquoi j'ai fait cette digression. Revenons-en à l'**orgue**.

§ 80. C'est un instrument de musique intimement lié à une époque de l'Histoire, née de ce que nous appelons la culture de la Renaissance. Lorsqu'on parle de catholicisme, on oublie souvent qu'il y a une grande différence entre les catholicismes ante et post renaissants. L'Eglise d'Occident a connu à la Renaissance une pénible maladie dont elle est sortie très ébranlée et si elle acquit une certaine immunité c'est au prix de l'altération même de sa vie spirituelle. On peut se demander quelle aurait été la réaction des représentants du catholicisme médiéval devant le catholicisme d'après la Renaissance. La culture de l'Europe occidentale provient de ce catholicisme de la Renaissance. Il en est ainsi, dans le domaine du son, pour la musique de l'orgue. Ce n'est pas par hasard que l'apogée du développement de l'orgue se place dans la seconde moitié du XVII^e^ et la première du XVIII^e^, époque où se découvre et s'affirme l'être

intime de cette culture. Je ne veux faire ici aucune analogie, je voudrais simplement établir un lien beaucoup plus profond.

§ 81. — La relation entre les sonorités de l'orgue et la peinture à l'huile ? — Tu l'as deviné. La consistance de la peinture à l'huile a une affinité profonde avec le son épais de l'orgue. Les touches grasses, la chatoyance des tons de cet art sont liées à la richesse de la musique de l'orgue. Ces couleurs et ces sons ont quelque chose de solide et de charnel. Historiquement la peinture à l'huile se développe à l'époque où, en musique, se développe l'art de construire et d'utiliser les orgues. Il y a ici sans aucun doute deux causes matérielles provenant d'un même principe métaphysique, c'est pourquoi toutes deux expriment, bien que dans des domaines différents, la même conception du monde.

§ 82. — Je vais à nouveau tenter de ramener la conversation à son cours : nous parlions des arts figuratifs. Tu as, semble-t-il, émis l'idée de l'importance de **chacun** des matériaux et, entre autres, de la nature de la surface sur laquelle on applique la couleur. J'ai l'impression qu'il sera difficile ici de donner un exemple. Il me semble que dès que cette surface disparaît sous une peinture, elle n'a plus aucun rapport avec l'esprit de l'art d'une époque déterminée. C'est pourquoi elle peut être remplacée par n'importe quelle surface, pour autant que la couleur s'y applique bien et qu'elle ne s'écaille ni ne s'efface par la suite. Apparemment, son importance est donc purement technique et non stylistique.

§ 83. — Non ce n'est pas tout à fait cela. Ce n'est même pas du tout cela. La nature de la surface influe considérablement sur la manière d'étendre les couleurs et même leur choix. Une couleur ne peut être utilisée sur n'importe quelle surface. On ne peut pas poser une couleur à l'huile sur du papier et de l'aquarelle sur du métal. Plus que cela, la nature de la couleur est essentiellement déterminée par la surface et c'est en fonction de cette dernière qu'elle acquiert telle ou telle facture. Inversement, donc, grâce à cette facture la surface transparaît et se manifeste plus clairement encore qu'avant.

Les propriétés de la planche sommeillent tant que celle-ci est nue, mais dès qu'elle est recouverte de couleur, elles se réveillent semblables à un vêtement qui porté, découvre la structure du corps et par ses plis souligne les irrégularités de celui-ci qui seraient restées insoupçonnées lors d'une observation imparfaite. Dure ou fragile, souple ou molle, lisse ou rugueuse, dotée d'irrégularités suivant un principe précis, absorbant ou non la couleur, etc... etc... ce sont là des caractéristiques héritées de la facture, comme agrandies et développées et lui conférant en outre des équivalents dynamiques, c'est-à-dire que leur inertie cachée et passive se mue en source de force et s'insère dans l'environnement. Comme le champ de force invisible d'un aimant se révèle grâce à la limaille de fer, la constitution de la surface se manifeste par la couleur portée sur la planche. L'œuvre est d'autant plus parfaite que la manifestation est évidente. Plus l'intelligence logée dans les doigts et la main de l'artiste est pénétrante, plus elle comprend, à l'insu de la tête, l'essence métaphysique de tous les rapports de force de cette surface plastique. On comprendra cette essence plus

parfaitement encore, si le matériau est choisi conformément aux exigences stylistiques observant en lui une structure spirituelle propre, un style métaphysique personnel. Pénétrée de l'agencement de la surface, l'intelligence manuelle révèle sa couleur par la facture de celle-ci. Il en est ainsi lorsque le matériel et la conception de l'artiste concordent stylistiquement. S'ils ne s'accordent pas, l'artiste est repoussé en quelque sorte, par son instinct tactile de la surface jugeant celle-ci étrangère et inadéquate. La métaphysique de la surface artistique...

§ 84. — Excuse-moi de t'interrompre. Cela signifie donc que sur une toile de la Renaissance, tu observes quelque chose répondant à l'esprit même de l'art. Apparemment, pourtant, la toile se répand simultanément à la musique de l'orgue et à la peinture à l'huile.

§ 85. — Peut-on... je ne dirais pas penser mais plutôt ressentir autrement, car la caractéristique du geste par lequel on applique la couleur, geste maintes fois répété, est liée à la vie intérieure. Et s'il ne correspond pas à celle-ci, s'il lui est opposé, il doit être modifié, peut-être pas chez l'artiste individuellement mais dans l'art du peuple, des peuples en général, dans l'Histoire.

Pourrait-on imaginer que durant des dizaines, des centaines d'années, des milliers, des dizaines de milliers d'artistes aient fait toute leur vie des gestes à un rythme ne correspondant pas au rythme de leur âme, de leur être intérieur ?

C'est évident. Soit la surface plastique n'est capable de produire que des rythmes d'un type déterminé, exprimant leur dynamisme et vaincre alors l'artiste individuellement ou historiquement. Il ne deviendra pas alors ce qu'il est spirituellement. Soit au contraire, il conservera son propre rythme. Il devra alors se trouver une nouvelle surface, avec de nouvelles particularités correspondant par ses rythmes à ceux de l'artiste.

L'artiste doit, soit se soumettre, soit trouver dans le monde une surface adéquate. Il n'est pas en son pouvoir de modifier la métaphysique de la surface existante.

§ 86. Parlons à présent de la **toile**. Cette toile souple et élastique qui ne supporte pas le contact humain, rend la surface plastique dynamiquement égale à la main de l'artiste. Il lutte avec elle comme avec son semblable et consciemment, il la perçoit comme un phénomène qu'il peut transporter et retourner à loisir, n'ayant indépendamment de la volonté de l'artiste aucun éclairage ni aucun rapport à la réalité environnante. La surface immobile et rebelle de la paroi ou de la planche est trop sévère, trop contraignante, trop ontologique pour l'intelligence manuelle de l'homme de la Renaissance. Il cherche à se percevoir parmi les seuls phénomènes terrestres sans l'obstacle d'un autre monde, il veut sentir au bout de ses doigts son autonomie, être libre de diriger son œuvre comme il l'entend sans avoir à s'insurger contre l'intrusion d'éléments rebelles à sa volonté. Cette surface forte, justement, se dresserait devant lui comme le rappel d'autres places fortes alors qu'il cherche précisément à les oublier.

Pour les tableaux naturalistes, pour les représentations d'un monde qui s'est affranchi de Dieu et de l'Eglise, d'un monde qui ne veut connaître d'autre

loi que lui-même, ce monde-là exige la plus grande succulence sensorielle, le témoignage le plus sonore de ces images, de soi et d'une existence sensuelle, afin de n'être pas fixées sur la pierre inébranlable, mais sur une surface mouvante, exprimant ouvertement la mouvance de toute chose terrestre. L'artiste de la Renaissance et de toute culture issue de cette époque ne pense peut-être pas à tout cela. Il n'y songe pas, mais ses doigts, sa main, avec l'intelligence collective, l'intelligence de sa propre culture, pensent beaucoup au caractère conventionnel de toute chose, pensent à la nécessité absolue d'exprimer que l'intelligibilité ontologique des choses s'est substituée dans l'esprit de l'époque à leur sensibilité phénoménologique et que par conséquent, il appartient à l'homme, se sachant lui-même non ontologique et aléatoire, conventionnel et phénoménologique, d'ordonner et légiférer dans ce monde d'illusions métaphysiques.

§ 87. La perspective est la manifestation indispensable de cette autoconscience. Mais nous n'en parlerons pas ici.

La combinaison de cette expressivité et de cette instabilité ontologique de l'existence caractérise cette conception et s'exprime par l'aspiration de l'art à une **mouvance riche**. La peinture à l'huile et la toile tendue sur un cadre furent des pressentiments techniques de cette aspiration.

§ 88. — Par conséquent, tu penses que le développement de la **gravure** est aussi d'une certaine façon lié à l'esprit de l'époque ? Pourtant la gravure se développe en terre protestante et les graphistes les plus créatifs et les plus remarquables ont été des protestants de différentes tendances. C'est à l'Allemagne, à l'Angleterre, qu'est principalement liée la création en matière de gravure, d'eaux-fortes et d'autres domaines connexes.

§ 89. Mais est-ce que vraiment il n'y a pas de gravure en pays catholique ? C'est une question que, du reste, je ne pose pas tant à toi qu'à moi-même car dans le fond, je suis d'accord avec toi.

§ 90. — Si, bien sûr. Mais on remarquera pour le catholicisme que la gravure refuse visiblement d'être graphique et se propose des tâches non tant de gravure que de peinture à l'huile. La gravure catholique, avec ses traits gras imitant la couleur à l'huile, tente d'appliquer l'encre non linéairement mais par bandes. Elle est en fait une sorte de peinture à l'huile et non de la **véritable** gravure. Dans cette dernière, l'encre ne sert qu'à délimiter les différentes surfaces et n'a pas de **couleur**, alors que la bande comporte, si ce n'est de la couleur, du moins quelque chose d'analogue. La vraie ligne graphique est abstraite, elle n'a pas de largeur tout comme elle n'a pas de couleur. Contrairement à la peinture à l'huile qui tente de devenir le double sensoriel, sinon de l'objet tout entier, du moins d'une petite partie de sa surface, la ligne de la gravure veut se libérer de cette réminiscence de donnée sensorielle. Si la peinture à l'huile est l'expression de la sensorialité, la gravure, elle, s'appuie sur la rationalité, construisant l'image de l'objet à partir d'éléments n'ayant rien de commun avec celui-ci, au moyen d'une combinaison de « oui » et de « non » rationnels. La gravure est un schéma de l'image, elle est construite uniquement selon les lois de la logique, lois de l'identité, de la contradiction et du tiers exclu et, dans ce sens, elle s'apparente fort à la philosophie allemande. L'une comme

l'autre s'assigne comme tâche de réédifier ou de déduire le schéma de la réalité, à l'aide seulement de l'affirmation ou de la négation privées de données, tant spirituelles que sensorielles, c'est-à-dire de créer tout *ex nihilo*. Telle est la gravure authentique : plus elle mettra de pureté à atteindre son but, c'est-à-dire sans aucun psychologisme ni sentimentalité, plus sa perfection en tant que gravure sera certaine. Par contre, la gravure catholique a toujours tendance à se glisser entre ce « non » et ce « oui », et à introduire des éléments sensoriels. Je suis donc prêt à reconnaître l'affinité intérieure de la **vraie** gravure avec l'essence intérieure du protestantisme. Je le répète, il existe un parallélisme interne entre la raison prédominant dans le protestantisme et la linéarité des techniques plastiques de la gravure, comme il existe aussi un parallélisme interne entre « l'imagination » selon la terminologie ascétique, cultivée par le catholicisme, et l'épaisse touche de couleur de la peinture à l'huile. La première veut schématiser son objet, le reconstruire, après l'avoir décomposé en morceaux (divisé) par des actes différents n'ayant rien à voir avec la couleur et rien de bidimensionnel.

La gravure est, je le répète, une recréation de l'image, sur des bases totalement différentes de celles de la perception sensorielle, afin que l'image soit entièrement compréhensible rationnellement, dans chacune de ses parties. Pour que tout son agencement, jusque (et y compris) aux ombres, c'est-à-dire tout ce qui ne découle pas de la seule nature de l'image mais aussi de ses relations au milieu extérieur, en un mot, pour que **tout** le tableau soit séparé en une série de parties, de zones déterminées de l'espace, et qu'au-dessus de tous ces actes de la raison et de leurs relations réciproques il n'y ait plus **rien**.

§ 91. Dans la philosophie idéaliste allemande, particulièrement dans celle de Kant, les historiens de la pensée ont depuis longtemps identifié la disparition la plus pure de l'espace. Kant, Fichte, Hegel, Cohen, Rickert, Husserl et les autres se proposent-ils d'autres tâches que la gravure de Dürer ? Par contre, pour revenir à l'opposition entre la gravure et la peinture à l'huile, par contre, disais-je, la peinture à l'huile tend non pas à reconstituer l'image mais à l'imiter, à s'y substituer ; non pas à la rationaliser mais à la sensorialiser. Elle tend à rendre l'image plus frappante au niveau des sens qu'elle ne l'est en réalité.

La couleur cherche à sortir des limites de la surface plastique, à passer directement aux **données** sensorielles, des morceaux de couleur, au relief, à la statue colorée, bref à imiter l'image, à s'y substituer, à entrer dans la vie empirique et non plus seulement symbolique. Les statues polychromes des madones catholiques, parées de vêtements à la mode, représentent la limite vers laquelle tend la peinture à l'huile. En ce qui concerne la gravure, il n'est pas totalement faux de considérer comme limite de la gravure, le dessin géométrique ou même l'équation différentielle.

§ 92. — Je ne vois toujours pas ce qu'on pourrait dire dans l'esprit de ces digressions à propos de la surface en gravure. Elle m'apparaît quelque peu fortuite, sans rapport avec les méthodes de travail de l'artiste. Il est vrai qu'on ne peint pas à l'huile sur n'importe quoi. Les propriétés mécaniques

de la surface picturale influent incontestablement sur le caractère du travail. Dans le domaine de la gravure, il en va tout autrement. En effet, la gravure peut être tirée, *grosso modo*, sur n'importe quelle surface et la nature de l'épreuve n'en est que peu modifiée. Que ce soit sur papier, (sur une des innombrables sortes de papier), sur soie, sur de l'os, du bois, du parchemin, de la pierre ou même sur du métal, tout cela se vaut dans la réalisation de la gravure. Ce n'est pas tout. La couleur elle aussi importe peu. Si dans ce domaine, on peut avoir diverses consistances, on aura en tous cas diverses teintes. C'est précisément le caractère **conventionnel** de ces deux causes matérielles principales de la gravure — la surface et la couleur — qui me fait hésiter vis-à-vis de tout ce que tu affirmes précédemment, bien que, tu le remarqueras, j'aie adopté ton raisonnement.

§ 93. — Il me semble à moi, que c'est tout l'opposé. Tu n'achèves pas tes propres pensées pourtant bien commencées. Le caractère *arbitraire* de cette peinture, de cette surface de la gravure, contient pourtant la même substitution, la même duperie que celle rencontrée dans la proclamation protestante de la liberté de conscience et dans la négation de la tradition ecclésiale, que dis-je, celle de l'homme, celle de l'humanité.

§ 94. Et qu'en est-il de l'**estampe**, ce feuillet de papier, le plus fragile qu'on puisse imaginer ? Elle se chiffonne, se déchire, boit l'encre, s'enflamme à l'approche du feu, moisit, et ne peut même pas être nettoyée, c'est le symbole de l'éphémère. Et sur cette fragilité extrême des traits de la gravure ! On se demande si ces traits sont possibles sur du papier ? Non, bien entendu. Ces lignes montrent par leur nature même, qu'elles sont tracées sur une surface tout à fait dure, grattée, lacérée, vaincue par le stylet ou l'aiguille du graveur. Cette contradiction nous engage à oublier les véritables propriétés du papier et à le supposer tout à fait dur. Esthétiquement, nous sommes enclins à surestimer la solidité du papier. Le fait même que ces traits ne soient pas incisés nous pousse à supposer la force du graveur incomparablement plus grande qu'elle ne l'est effectivement, puisque nous voyons que sa main reste ferme sur une matière aussi indescriptiblement dure, qui lui résiste, sans trembler. On a l'impression alors, que le graveur ne modifie en rien la matière, mais qu'il révèle une activité « pure » au sens kantien, constructrice de formes nouvelles, et cette activité, toute surface (au sens de Kant, une fois de plus) l'accepte très facilement. On a ensuite l'impression que cette action créatrice convient généralement, et c'est pourquoi toute surface l'assimile tranquillement. Il semblerait que cette constitution de formes nouvelles se trouve au-delà des limitations imposées par les conditions de l'environnement dans lequel elles s'élaborent et qu'ainsi elle accorde l'entière liberté, l'arbitraire même, dans le choix des particularités de la surface. Mais c'est justement cela qui est une duperie. Il faudrait commencer par dire que nous appelons « œuvre graphique », « gravure », ce qui justement n'est pas gravé, pas incisé. La vraie gravure, ce sont les clichés en métal et en bois. Nous avons appelé épreuve ce cliché et parlons de gravure en pensant à l'estampe. Cette confusion n'est pas accidentelle. Ce n'est que pour le cliché que la facture est comprise, non comme la volonté arbitraire du graveur, mais comme la

conséquence inévitable des particularités de la surface. Les supercheries esthétiques mentionnées plus haut n'existent pas dans le cliché.

§ 95. — Il en est ainsi historiquement. A l'origine, l'art était celui de la gravure sur du métal, du bois, souvent sur de la pierre, jamais d'art de l'impression sur papier. L'objet artistique était alors une chose sur laquelle on avait gravé une image mais jamais une feuille de papier. L'origine de notre gravure est technique. Après avoir enduit la gravure d'encre, on l'applique sur du papier et c'est ainsi qu'on obtient l'estampe. Mais cette impression n'est absolument pas l'achèvement de l'œuvre, comme chez nous où tout est dans l'estampe. Et le cliché n'est qu'une étape préparatoire. Cela ne se faisait que dans l'intention de conserver la copie exacte du dessin, afin de pouvoir ensuite faire une réplique de l'objet gravé. C'est ainsi que maintenant des graveurs sur bois tels, par exemple les célèbres Hroustatchev de Sergiev Possad [68] père et fils photographient leurs œuvres majeures avant de les remettre à leurs clients.

§ 96. — Oui, le rapport de la gravure à l'estampe s'est altéré. La gravure, que nous appelons cliché, est avant tout une œuvre artistique même si c'est une réplique, alors que l'estampe servait de matrice pour la reproduction. Par la suite, cette dernière devint une création mécaniquement multipliée, une œuvre en elle-même et on ne vit plus dans la gravure que la matrice reproductrice, utile seulement à l'imprimeur, et que personne ne voyait.

§ 97. Afin de préciser un peu nos considérations, nous pourrions dresser le tableau suivant de l'origine de la gravure :

. les « *tesserae hospitales* » de l'antiquité ou ce qu'on appelait alors « symboles » : un objet brisé en deux, dont les moitiés étaient conservées comme preuve de la conclusion d'une alliance ;

. la (pièce de) monnaie brisée des amoureux... etc... (comme par exemple, dans « *La fiancée de Lammermoor* » de Walter Scott) ;

. l'objet gravé en guise de reçu ou de quittance (des baguettes de ce genre sont utilisées par la coutume paysanne chez nous, par exemple dans les provinces de Iaroslavl et de Tambov — cfr. le musée provincial de Iaroslavl. Les chinois utilisent des baguettes de bambou semblables ;

. le yarlyk [69] du Khan (empreinte du pied dans de la cire), l'enregistrement dactyloscopique dans les affaires pénales, etc...

. le tirage et son épreuve dans de la cire, de la cire à cacheter ou du plomb, en relief ;

. l'impression (tirage) et son épreuve au noir de fumée ou à l'encre ;

. la gravure sur métal et sur bois comme décoration de ceux-ci ;

. le tirage d'essai en couleurs, afin de conserver le dessin de la gravure ;

. les épreuves indépendantes (estampes) et la gravure sur métal et sur bois en tant que branches des arts graphiques et typographiques.

§ 98. — C'est cela. Mais revenons à notre discussion. Peux-tu me dire quel

68. Sergiev Possad : l'agglomération formée autour de la Laure de la Trinité Saint Serge. Florensky y résidait.

69. Au temps de la domination tataro-mongole (v. 1240-1480) les princes russes étaient contraints de se rendre à la Horde pour y recevoir l'investiture du khan sous la forme de ce yarlyk.

est le rapport exact entre la gravure et le protestantisme ?
— Cela réside dans le fait que l'arbitraire du choix de la surface, c'est-à-dire du papier ou de la substance des couleurs par exemple, correspond à l'individualisme protestant, à sa liberté ou plus exactement encore à l'arbitraire de celui-ci. Sur cette matière arbitrairement élue, une raison prétendue pure applique sa version de la réalité et cela parfaitement rationnellement, indépendamment de toute sensorialité et de leur aspect religieux ou naturel. A cette matière arbitraire s'appliquent des schémas n'ayant rien de commun avec elle. En manifestant sa liberté et son autodétermination, cette raison asservit la liberté de tout ce qui, en elle, soutient l'autodétermination du monde et proclame sa loi sans juger utile, ne fut-ce que d'écouter celle de la créature par laquelle elle vit et est réalité. L'individualisme protestant est l'impression mécanique sur toute existence de son propre cliché, vide de contenu, constitué de « oui » et de « non », mais cette liberté de choix est en fait illusoire : ce n'est pas une activité de l'enseignement spirituel et rationnel qui s'applique à toute individualité (dans cette souplesse d'application, de réalisation en fonction d'une réalité donnée, il y aurait une véritable liberté, c'est-à-dire une liberté créatrice) — or cette activité-là méprise toute individualité parce qu'elle a d'avance préparé un cliché qui doit s'appliquer à cette âme sans aucun discernement. La liberté protestante, c'est une tentative de viol à l'aide de paroles sur la liberté, enregistrées sur le rouleau d'un phonographe.
§ 99. — Et l'outil ?
— Tu veux dire qu'il faudrait considérer le burin et l'aiguille du graveur comme la projection d'une certaine faculté intérieure de l'esprit protestant ?
— Eh bien oui.
§ 100. Le raisonnement est une faculté spécifiquement protestante ou plutôt proclamée telle. Pour d'autres, le raisonnement apparaît comme de la raison. Personnellement, je pense que l'imagination est encore plus échauffée que dans le catholicisme, spirituellement d'autant plus brûlante et plus séduisante qu'elle lutte contre une surface incomparablement plus ontologique que dans le catholicisme.
§ 101. — Mais en quoi consiste cette « incandescence spirituelle » de l'imagination ?
— Comment cela ? Ne me dis pas que tu n'as pas remarqué les tendances de cet envol imaginatif qui constitue les systèmes philosophiques en terrain protestant. Ainsi, par exemple, Böhme ou même Husserl, visiblement si éloignés par leur tournure d'esprit, comme en général tous les philosophes protestants, édifient des châteaux en Espagne afin de pouvoir ensuite les sertir d'acier et enfermer dans des fers toute chair vivante. Même l'aride Hegel, car il écrit avec une frénésie intellectuelle, est ivre et il n'y a aucune plaisanterie dans l'affirmation de James [70] suivant lequel dans l'enivrement du protoxyde d'azote, le monde réagit et pense de façon hégélienne. La

70. William James, *On some of Hegelism* (1882) ; William James, *The Will to Believe and other Essays in Popular Philosophy*, Cambridge (Mass) & London 1979, p. 217. [U. Werner, p. 191 ; Dounaiev, note 113].

pensée protestante, c'est une ivresse personnelle prônant une sobriété forcée.

§ 102. — Mais il est temps de revenir à notre point de départ. Si nous parlions de la peinture à l'huile et de la gravure, ce n'est pas pour elles-mêmes. Alors, en quoi consiste le lien intérieur entre la technique et sa signification spirituelle ?

§ 103. — En résumé, l'iconographie est la métaphysique de l'existence concrète. Si la peinture à l'huile est plus apte à reproduire les données sensorielles du monde et la gravure son schéma rationnel, l'icône, elle, fait transparaître l'essence métaphysique de ce qu'elle représente. Si les techniques picturales et graphiques ont été élaborées en fonction des nécessités culturelles et se présentent comme un condensé de l'époque, alors la technique iconographique s'explique par l'exigence d'exprimer la métaphysique concrète du monde. Ce qui est représenté sur l'icône n'a rien de fortuit, non seulement rien d'empiriquement fortuit, mais rien de métaphysiquement fortuit (si une telle expression en fait correcte, indispensable même, ne heurte pas l'oreille).

§ 104. Ainsi l'état de péché et la corruptibilité du monde ne doivent pas être considérés comme empiriquement fortuits car ils dépravent toujours le monde. D'un point de vue métaphysique, c'est-à-dire considérant l'essence spirituelle, créée par Dieu, du monde, le péché et la corruptibilité pourraient ne pas exister, car ils expriment non pas l'essence du monde mais le monde tel qu'il est. L'icône ne doit pas exprimer cet état dissimulant la véritable nature des choses. Son objet est le monde créé par Dieu dans sa beauté supraterrestre. Ce qui est représenté sur l'icône dans tous ces détails n'a rien de fortuit, c'est le reflet (*ektypos*) du monde à l'origine, des natures supracélestes.

§ 105. — Si on peut admettre cette idée, ne faut-il pas la limiter par des expressions telles : « en substance », essentiellement. Platon aussi s'est demandé [71] si « l'idée de cheveu » existait, l'idée d'une chose, si petite soit-elle. Si l'icône est la contemplation de l'idée, ne faut-il la comprendre que dans un **sens général**, alors qu'on considérera des détails anatomiques, architecturaux, des détails du décor, du paysage et bien d'autres, comme des moyens plastiques fortuits par rapport à l'idée. Le vêtement par exemple, n'a-t-il pas une certaine importance métaphysique dans l'icône ? N'est-il pas représenté uniquement par décence, pour l'esthétique ou parce qu'il ajoute de nombreuses taches de couleur ? Selon moi, l'élément décoratif est important et certains détails et procédés iconographiques n'ont pas de signification ni métaphysique ni naturaliste. Ainsi, par exemple, le nimbe, la hachure dorée des vêtements, en particulier ceux du Sauveur. Est-ce que vraiment cette dorure correspond, selon toi, à quelque chose ? Personnellement, j'ai l'impression que c'était simplement considéré comme beau et que l'église ornée d'icônes réjouit le regard surtout grâce aux veilleuses de couleur et aux nombreux cierges.

§ 106. — Selon Leibniz ce que tu affirmes est juste et ce que tu nies est

71. Parménide, 103 c [Dounaiev, note 116].

erroné. Nous ne parlerons pas ici de justesse, au contraire. Abordons avant tout une question générale : le sens. Je suis persuadé que fondamentalement, tu songes à la métaphysique aussi concrètement que moi et tu vois dans les idées les mêmes aspects des choses concrètement contemplées, vivantes manifestations du monde spirituel, que nous tous, mais je redoute que, lorsqu'il s'agit d'appliquer ces idées à des cas précis tu sois saisi de crainte et tu restes le pied en suspens, n'osant achever le pas entamé mais ne jugeant pas sage non plus de revenir à la métaphysique abstraite, aux idées ou à l'intention non concrètes. A propos, il ne s'agit pas ici de chercher de quelconques alternatives dans la compréhension : elles ne peuvent exister.

§ 107. Un organisme vivant est un tout et il ne peut rien contenir qui n'ait été organisé par les forces de la vie, s'il y avait la moindre chose inanimée en lui, toute l'unité de l'organisme en serait détruite. Il n'existe qu'en tant que manifestation concrète de la vie, que comme une idée structurante, sinon il ne serait pas et le mot même d'organisme devrait être rayé du dictionnaire. Il en va exactement de même pour l'œuvre artistique : s'il y avait en elle quoi que ce soit de fortuit, cela prouverait qu'elle ne s'est pas réalisée dans tous ses détails, qu'elle n'est pas encore sortie de terre et que, par endroits, elle est encore recouverte de mottes de terre morte. Toute substance métaphysique concrète doit être nettement manifestée et sa manifestation (l'icône est supposée telle) englobant tous ses détails doit être évidente. S'il y avait le moindre détail extérieur, décoratif, ou naturaliste, cela détruirait l'ensemble et ne serait plus une icône.

§ 108. Cela me rappelle le raisonnement d'un théologien [72] sur la résurrection de la chair. Il tentait de répartir les parties du corps en celles qui seront nécessaires et celles qui ne le seront pas dans le siècle à venir. Seules les premières seront ressuscitées, tandis que les autres périront, en particulier les organes de la digestion. Mais de telles assertions détruisent toute la vivante unité du corps où tout est intrinsèquement lié. Même extérieurement si on parle en toute conscience de la résurrection du corps, à quoi ressemblera-t-il lorsqu'on aura éliminé tout l'inutile, ne devrait-on pas imaginer notre corps futur comme une baudruche ? De fait, si l'on pense au corps d'une manière naturaliste, il ne peut apparaître comme la structure métaphysique d'un organisme spirituel et dans ce cas, il n'est utile dans la vie future ni dans son ensemble, ni dans ses parties. Tous les organes en qualité de « chair et de sang » méritent l'anéantissement et n'héritent pas du Royaume des Cieux. Par contre, si le corps est pensé symboliquement, il exprime concrètement l'idée spirituelle de la personne humaine, et tous ses organes seront mystérieusement transfigurés, ils ressusciteront comme témoins de l'esprit, car chacun d'eux est nécessaire à l'ensemble, nul ne peut vivre et agir sans les autres et il leur est lui-même indispensable, il sert

72. Nikolaï Fiodorovitch Fiodorov (1828-1903). Ce modeste bibliothécaire au musée Roumiantsev, penseur et philosophe solitaire, a laissé un grand livre : *Filozofija obščego dela* [la Philosophie de l'œuvre ou de l'action commune], où il tente de bâtir un système philosophique basé sur l'action et non sur la contemplation. Il influença à des degrés divers Dostoïevsky, Tolstoï et Vladimir Soloviov.

à sa propre manière l'expression de l'idée et sans lui, cette expression souffrirait dommage. L'icône est une image du siècle à venir. Elle nous permet (mais nous ne verrons pas ici comment) de dépasser le temps et d'entrevoir le siècle futur dans le miroir tremblant des images [73]. Ces images sont entièrement concrètes, et considérer certaines de leurs parties comme fortuites signifierait que l'on ne tient pas compte de leur symbolique. Car si l'on considère fortuit l'un ou l'autre type de détails, il n'y a pas de raison de ne pas faire de même pour les autres, comme les considérations que nous avons faites plus haut sur les corps ressuscités.

§ 109. — Est-ce que vraiment dans aucune icône il n'y a jamais rien de fortuit ?

— Je n'ai pas dit cela. Au contraire souvent, de nombreuses choses sont fortuites, mais ce qui peut apparaître et apparaît fortuit n'est pas un détail négligeable et de second ordre, le « cheveu » de Platon comme tu le dis (que tout soit clair) mais quelque chose d'important et de primordial, par exemple le visage même, les yeux et non le vêtement. Certes, le fortuit peut s'introduire dans l'icône à cause de l'incapacité, de l'ignorance et de l'arbitraire de l'iconographe, qui a osé s'écarter de la tradition et donc introduire la « sagesse charnelle » [74] dans la symbolique spirituelle. Le fortuit dans l'icône n'est pas de l'icône même, mais de son peintre ou de son copiste. On comprend que, plus une partie de l'icône est importante et exige de profondeur, plus la possibilité de l'altérer est grande, par des lignes fortuites et des taches de couleur injustifiées du point de vue métaphysique. Elles sont comparables (par rapport à l'essence spirituelle de l'icône) à la boue qu'un attelage projette sur une vitre ; elles empêchent de voir loin et ne laissent pas entrer la lumière.

Quand bien même ces altérations réjouiraient le regard, elles ne sont rien de plus que des souillures et peuvent s'accumuler au point que la nature spirituelle de l'icône devienne invisible. Cela ne veut pas dire pour autant que tel ou tel **genre** de détail (non pas tel qu'il est réalisé mais en soi) soit fortuit et inaccessible, n'exprimant rien de spirituel.

— Et le vêtement [75] ?

§ 110. — Le vêtement ? Seul Rozanov [76] assure quelque part que dans le

73. Allusion à un vieux rite du folklore russe (*gadanie s zerkalom*) qui veut qu'à minuit, entre Noël et l'Epiphanie, les jeunes filles entrevoient dans un miroir les traits de leur fiancé. Cf. Pouchkine, *Eugène Onéguine*, V, 9 in *Œuvres poétiques*, tome 2, Lausanne 1981, p. 193.

Dounaiev [note 118] rapproche cette phrase d'un passage des *Souvenirs d'Enfance* de Florensky : « Cette attente n'est pas sans raison : ce masque du physique peut être jeté à tout moment. Car enfin cela se passe ainsi lorsqu'on **devine dans un miroir** : au lieu du reflet, apparaissent d'autres images et l'effroi mystique se change en un effroi authentique. N'est-ce pas toujours la peur des miroirs, le sentiment que les miroirs sont mystérieux, la pensée semi-consciente du fait que les miroirs sont manifestement mystiques dans la divination ? » Mais peut-être le père Paul fait-il allusion à des divinations occultistes (voir par exemple : *Sedir, Magičeskie zerkala. Teorija razvitija jasnovidenija i gadanie, kak praktičeskoe ego primenenie*. Viazma 1907. Florensky fait allusion à ce livre dans *La Colonne...*, note 28).

74. 2 Cor I, 12.

75. sur le vêtement, cf. *La Colonne...*, p. 161 [=*Stolp...*, pp. 243]. [Dounaiev, note 126].

76. Vassili Vassiliévitch Rozanov (1856-1919) « était à la fois un génie et un maniaque. Pratiquant, pieux, il portait de féroces attaques contre le Christ, respectable père de famille, il se lançait dans des considérations sur le sexe, conservateur, il visait pourtant à déstabiliser le

siècle à venir, tous seront nus et pour faire un geste hostile envers l'Eglise et l'idée même de la résurrection, il manifeste soudain un accès de pudeur au nom duquel il nie le dogme de la Résurrection. Comme tu le sais, l'Eglise enseigne le contraire et l'Apôtre Paul exprime seulement sa **crainte** que ceux d'entre nous dont les œuvres brûleront dans le feu purificateur ne se retrouvent nus (1 Cor. 3, 13 [77]). Si Rozanov a une raison de croire que ses vêtements personnels sont si inflammables, alors c'est son affaire de se préparer quelque chose de plus solide, mais ce n'est en aucun cas un motif de s'insurger contre une prétendue « nudité universelle ». On ne représente sur les icônes que ceux dont les œuvres resteront manifestement intactes à l'épreuve du feu, embellis et blanchis des dernières traces des contingences terrestres. Ceux-là, sûrement, ne seront pas nus. Exprimant cela de façon plus imagée mais plus exacte aussi, on peut appeler leurs vêtements le « tissu de leurs exploits ». Ce n'est pas une métaphore mais l'expression de la pensée selon laquelle les saints ont développé dans leur corps un nouveau tissu d'organes porteurs de lumière, comme la région des énergies spirituelles la plus proche de celui-ci, et dans une acception concrète cet élargissement du corps est symbolisé par les vêtements. « Je l'affirme, frères, la chair et le sang ne peuvent hériter du Royaume de Dieu » (1 Cor. 15, 50) ; le vêtement bien. Le vêtement est une partie du corps. Dans la vie ordinaire, il continue le corps ; analogue à la toison des animaux ou au plumage des oiseaux, il recouvre le corps à demi mécaniquement. Je dis à demi parce qu'entre le corps et le vêtement, la relation est plus intime que le simple contact. Le vêtement s'imprègne des couches les plus fines de l'organisme. Du point de vue artistique, le vêtement est la manifestation du corps. Il révèle par ses lignes et ses surfaces, la structure de celui-ci. Si on reconnaît la capacité du corps de manifester concrètement la métaphysique

régime tsariste, fasciné par le judaïsme, il était considéré comme antisémite » — écrit Nicolas Zernov (*The Russian Religious Renaissance of the XXth century*. London : Darton, Longman & Todd, 1963, p. 180). Berdiaev, pour sa part, en dit : « C'est un des hommes les plus originaux, les plus extraordinaires que j'ai rencontrés. Il est vraiment unique. Il a les traits typiques du Russe, mais en même temps il ne ressemble à personne. Il m'a toujours semblé qu'il était né dans l'imagination de Dostoïevsky, ce serait un Fiodor Pavlovitch Karamazov devenu écrivain. Au physique — un physique étonnant — il ressemble à un moujik de Kostroma, malin, au poil roux. Il parlait en chuchotant et en crachant. Il vous disait à l'oreille les choses les plus stupéfiantes en crachotant (...) Un don littéraire saisissant, le plus grand de toute la prose russe. Une vraie magie verbale (...). Rozanov fut l'adversaire non de l'Eglise, mais du Christ Lui-même, qui avait envoûté le monde par la beauté de Sa mort (...). Il disait préférer un cierge à Dieu. Le cierge est concret, sensuellement, tandis que Dieu est abstrait (...). Rozanov affirmait que l'élément charnel dans l'Eglise non seulement ne faisait pas défaut, mais qu'il y surabondait (...). Un mois avant sa mort, (...) il chuchota à mon oreille : « Je prie Dieu, mais non le vôtre, je prie Osiris, Osiris !... » (N.A. Berdiaev. *Samopoznanie*, Paris : YMCA—Press, 1948, p. 158-159 ; il en existe une traduction française : *Essai d'autobiographie spirituelle*. Paris : Buchet-Chastel, 1958, p. 188-189).

Ajoutons que Rozanov dès qu'il connut Florensky, s'attacha passionnément à lui, et que les deux hommes échangèrent une volumineuse correspondance. A la fin de sa vie, Rozanov habitait à Sergiev Possad, à l'ombre de la Laure, et c'est Florensky qui lui porta les derniers sacrements.

Trois ouvrages de Rozanov : *L'Apocalypse de notre temps*, *Feuilles tombées* et *Esseulement* ont déjà paru à l'Age d'Homme.

77. cf. *La Colonne*..., pp. 153 et 161-162 [=*Stolp*..., pp. 230, 243] [Dounaiev, note 122].

de la personne, on ne peut refuser cette capacité au vêtement, qui tel un haut-parleur, dirige et renforce les paroles du témoignage prononcé par le corps sur son idée. La nudité serait moins distincte du point de vue métaphysique et rendrait plus difficile de discerner l'essence même de l'humanité illuminée. Le vêtement, dans l'icône, n'a donc pas une fonction morale, mais une portée symbolique. Le style spirituel d'une époque se reflète dans le vêtement.

§ 111. Soit l'exemple des **plis**. L'histoire de l'iconographie russe montre jusque dans le détail l'état spirituel de la société, dont on peut étudier l'évolution d'après les plis des vêtements. Les plis suffisent à dater l'icône et à comprendre l'esprit de l'époque qui s'y reflète. Les plis archaïques des XIII^e^ et XIV^e^ siècles ont un caractère naturaliste et attestent une ontologie puissante mais inconsciente, encore liée au sensoriel. Ils sont rectilignes, mais encore matériels, serrés et fins, témoignage d'élans spirituels vigoureux mais pas encore de l'unité et pourtant par leur force, même séparément, ils peuvent percer l'épaisseur du sensoriel. Au XV^e^ siècle, et jusqu'au milieu du XVI^e^, ils sont droits, pas très longs et se rejoignent en formant un angle. Ils ont un caractère minéral, comme les arêtes d'une masse cristallisée. Plus tard ce durcissement se transforme en une souplesse de tiges ou de fibres végétales. Déjà, vers la fin du XV^e^ siècle, les plis sont des lignes longues mais rares, légèrement recourbées, ce qui donne à tout le vêtement une fluidité et une énergie spirituelle, une plénitude de forces bien développées et coordonnées. On sait que du XIV^e^ au XVI^e^ siècle, le jeune peuple apprend à se connaître spirituellement et à connaître spirituellement la Russie, à organiser toute la vie selon l'esprit, ascèse collective, synthèse des expériences spirituelles en une philosophie de la vie. Plus tard, les lignes intentionnellement droites, stylisées, prennent un air rationnel et tendent au naturalisme. Si nous ne savions rien de l'histoire du « temps des troubles », à la seule vue de l'icône ou même des plis, nous pourrions comprendre le passage spirituel de la Rous' médiévale à la Moscovie renaissante. On pressent déjà dans l'iconographie de la deuxième moitié du XVI^e^ siècle, la maladie de la société russe qui aboutira au « temps des troubles ». Au XVII^e^ siècle, la convalescence ne fut qu'une restauration (ce mot étranger : en russe on parlerait de « réparation ») : la vie nouvelle, les Russes l'ont commencée par le baroque. Nous voyons ici, à côté des poses guindées et des plis droits à dessein et archaïsants à la façon du XIV^e^ siècle, des visages et des silhouettes charnues, spirituellement impénétrables, l'absence d'inspiration (propre au naturalisme) de ces plis. Du reste cette restauration archaïsante comme toute manœuvre intentionnelle, a été vite balayée au dix-septième siècle par des tendances beaucoup plus ouvertes. Comme si on avait oublié ce cérémonial de cour figé, les silhouettes commencent à danser et les plis s'arrondissent, se plient toujours plus, ils arrivent au désordre et tendent de plus en plus ouvertement vers la « nature », c'est-à-dire à prendre l'apparence du sensoriel au lieu de servir de symboles du supra-sensoriel. Le levain des temps nouveaux fermente dans la vieille Russie. Et les réformes de Pierre le Grand, un nouveau glissement vers le bas, on pourrait en substance les

annoncer en fonction des plis de la peinture d'icône. Plus tard encore, les vêtements font des godets, les plis deviennent élégamment pervers, un subterfuge de la sensualité, ils s'arrondissent dans l'esprit du rococo, en ne rendant de la nature que l'aspect fortuit et l'extérieur : la conception spirituelle du monde se disloque et même l'œil inexpérimenté verra facilement dans les icônes produites à cette époque, l'annonce d'une révolution. Je ne voudrais pas prolonger l'analyse de ces phénomènes, je remarquerai simplement une nouvelle restauration : la Sainte Alliance avec un mysticisme sensoriel et malsain, puis ensuite une éducation spirituelle régie par l'Etat, avec sa peinture d'icônes décente, mais privée de l'étincelle de l'inspiration, une sorte d'art de compromis entre tous les siècles, un style [empire] en substance, un style rationaliste, mais prudent, et qui pour cette raison ne nie pas les éléments mystiques, mais les rétrécit autant que possible et réduit ce qui est « rationnel, bon, éternel... » [78] à l'état de signes conventionnels...

§ 112. — Bien sûr, il est assez naturel que les plis ne soient pas indifférents au sens spirituel de l'icône. Pourtant, la série de procédés **réalistes** de l'iconographie reste inexpliquée. Les plis, quels qu'ils soient, peuvent exprimer quelque chose de spirituel pour autant qu'ils existent. Les touches de finition (*razdelki*) dorées, les hachures, par exemple, ou les touches d'or des vêtements ne correspondent à rien. On peut difficilement les comprendre autrement que comme une simple décoration, n'exprimant rien sinon subjectivement, que l'artiste s'est appliqué.

§ 113. — Par contre, l'*assiste* dont tu parles, c'est-à-dire la pellicule d'une composition spéciale appliquée en une série de traits ou même de bandes est l'une des preuves les plus convaincantes de la signification métaphysique concrète de l'iconographie. Voilà pourquoi elle est uniforme pour le regard superficiel alors que fondamentalement, dans sa structure la plus fine, elle change presque histologiquement d'un style à l'autre. Ce délicat filet doré achève d'une façon particulièrement expressive la facture ontologique de l'icône.

§ 114. — A quoi sert donc l'**or** qui dans la réalité ne correspond à rien et n'apparaît que dans les motifs décoratifs ? N'est-il pas pourtant, évidemment par sa nature même, incomparable et sans rapport aux autres couleurs ? Ce n'est pas sans raisons que presque toute la peinture a renoncé à l'utilisation de l'or même dans une forme relativement plus proche des autres couleurs, c'est-à-dire en poudre. Tu remarqueras que même les choses dorées, les objets métalliques en général, ne sont pas représentés avec de la poudre dorée, et dans les rares cas où ils le sont, c'est affreux et la peinture semble une dorure collée par inadvertance, si bien qu'on a envie de l'effacer.

§ 115. — C'est tout à fait exact. Mais ta remarque explique simplement sans réfuter ces procédés indispensables de la tradition de l'icône que sont l'assiste et quelques autres emplois (essentiellement iconographiques) de

78. N.A. Nekrassov, « *Aux semeurs...* » [Dounaiev, note 125].

l'or. D'autre part, j'aurais dû, en écoutant tes réflexions, rectifier quelque peu ce qui précède c'est-à-dire qu'à part l'or, on utilise aussi, bien que très rarement, l'**argent** (pour la *razdelka* c'est-à-dire la touche de finition, et quelques autres cas). Mais voilà, l'argent n'a pas été assimilé. C'est par ce fait de l'histoire de la technique iconographique qu'il faut commencer. Remarque que l'argent s'est introduit dans l'icône **en dépit** de la tradition iconographique. Il est également intéressant de relever qu'une icône ornementale datée, provenant incontestablement de la Cour, utilise pareillement l'or et l'argent. L'impression qui s'en dégage provient plutôt d'un subterfuge du luxe, d'autant plus que la *razdelka* d'argent est appliquée sur le manteau (*maphorion*) de la Vierge, qui ne nécessite aucune assiste et malgré la signification symbolique de cette dernière. On ne peut s'empêcher de voir ici un excès de zèle du client ou de l'exécutant dans la confection de l'icône devant être offerte, sans doute, à l'occasion d'un mariage. Les manuels iconographiques et les *calques* ne prévoient en tous cas jamais l'emploi de l'argent dans les icônes, même à titre d'exception, alors que l'or se révèle, dans l'icône disons canonique, presque obligatoire. A propos, l'argent justement — et non l'or comme tu l'as très justement fait remarquer — n'est pas si incomparable à la peinture ; il y a une sorte d'affinité avec le gris-bleu et partiellement avec le blanc.

§ 116. En outre, dans la peinture d'icônes, à l'époque de son apogée et dans l'iconographie contemporaine, l'or n'est admis qu'en feuilles. C'est-à-dire qu'il doit posséder la plénitude de l'éclat métallique et qu'il est d'une nature tout à fait différente de la couleur, mais à mesure que l'iconographie est pénétrée d'éléments naturalistes, d'éléments de ce monde, l'or en feuilles cède la place à l'or réduit en une poudre très fine et de ce fait, il est plus mat et plus proche de la peinture.

§ 117. Ou encore, tu dis que les objets dorés et métalliques en général, ne sont pas représentés dans la peinture par de l'or. Mais ne connais-tu pas dans l'iconographie, ne fut-ce qu'un exemple de représentation de l'or par l'or ou en général, du métal par du métal ? Si l'or est admis, pourquoi ne pas l'admettre pour la *raskrychka*, c'est-à-dire peindre une certaine surface, l'image de l'objet ayant en réalité un éclat métallique, et utiliser la poudre d'or pour l'adoucir.

§ 118. — Tu me confirmes dans ma pensée : le métal ne s'applique pas là où il pourrait représenter quelque chose, ni de façon à faciliter sa fusion avec les couleurs. Cela veut donc dire qu'effectivement, l'or ne représente rien dans l'icône et le peintre se préoccupe d'éviter au contemplateur trop peu sensible l'impression contraire, la pensée inverse. Il en ressort que l'iconographe ou plus exactement la tradition iconographique écrit en toutes lettres sur chaque icône mon affirmation première : celui qui voit, qu'il ne cherche pas à découvrir ce qui est doré, car l'or est sans objet.

§ 119. — C'est presque ça, ce qui revient à dire pour de telles questions que « ce n'est pas du tout ça... ». La tâche de la peinture d'icônes est de maintenir l'or à distance respectueuse des couleurs, d'exprimer pleinement son éclat métallique, de souligner combien l'or est incomparable à la peinture, jusqu'à la persuasion. Une icône réussie parvient à cela. Son or ne

contient aucune trace trouble, un peu sale, consistante. Cet or est une **lumière** pure (sans alliage), on ne peut le placer parmi les couleurs reflétant la lumière. Les couleurs et l'or appartiennent visuellement à des sphères différentes de l'existence.

§ 120. L'or n'a pas de couleur, bien qu'il ait un ton. Il est abstrait. Il est en quelque sorte analogue au trait de la gravure, au pôle opposé. Le trait blanc de la gravure est effectivement blanc, il n'est pas abstrait et se place parmi une série d'autres coloris. C'est pourquoi on peut le considérer comme un positif, correspondant effectivement au négatif abstrait, le trait noir. Le positif de ce dernier est l'assiste dorée, lumière pure opposée à la simple absence d'un tel réseau de traits graphiques. Et l'un et l'autre sont abstraits, c'est-à-dire non sensoriels et libres de tout psychologisme, mais du domaine de la rationalité. La profonde correspondance de ces deux réseaux de hachures, celles noires de la gravure et celles dorées des icônes est séparée par le même fossé qui sépare le « oui » du « non » : le trait doré représente la présence de la réalité, le trait graphique son absence.

§ 121. — Pourtant, quelle sorte de réalité (j'entends la réalité plastique, figurative et non l'indépendante) l'assiste peut-elle **représenter**, si l'or (et tu le reconnais toi-même) ne correspond à rien ?

§ 122. — Je n'ai jamais dit que l'or ne correspondait à **rien**. Il était question, tu t'en souviens, de l'incommensurabilité de l'or et des couleurs. Le domaine ne correspondant pas à l'or se limite donc à celui qui correspond aux couleurs. Et ce qui ne correspondrait pas à la couleur doit absolument, c'est évident, trouver un procédé plastique différent du ton employé. Si la conception naturaliste du monde ainsi que le contenu de l'expérience est reconnu homogène, sensoriel, alors le dédoublement des méthodes figuratives est condamné et réprouvé comme un mensonge scandaleux ; si le monde n'est qu'un univers visible, alors le procédé figuratif doit être uniforme par nature et sensoriel. Telle est la peinture occidentale, excluant fondamentalement d'elle-même, de son expérience, le suprasensible. De ce fait non seulement elle exclut l'or en tant que technique figurative mais elle le repousse avec effroi car il troublerait l'unité de style spirituelle du tableau. Lorsqu'on l'y introduit malgré tout, c'est grossièrement, de façon matérialiste, imitant le métal, et cela rappelle les collages de bouts de journaux, de photos, ou les clouages de boîtes de sardines que l'on a vus récemment dans un certain art « de gauche ». Dans de telles conditions, l'or ne peut être considéré comme une technique figurative, il apparaît dans la composition du tableau comme un **objet** au naturel.

§ 123. — C'est pourquoi tu supposes que l'or de l'assiste est analogue au trait graphique et qu'il a pour tâche de reconstituer ce qui est représenté en-dehors de son donné évident — il veut donner la forme de l'être à la réalité (plastique).

§ 124. — Nous ne souffrons pas de l'orgueil protestant et kantien qui refuse de prendre même en Dieu toute la sève et la vie du monde simplement parce qu'il nous sont **donnés**, offerts, créés pour nous et non par nous. Pourquoi donc réédifier le monde rationnellement, même si c'était

possible, dans son aspect que nous contemplons par la grâce divine avec no organes corporels et percevons par toute la plénitude de notre être ? Dans cette optique nous ne nions pas la vérité des couleurs, la vérité catholique, bien que, quand les couleurs sont inspirées, elles deviennent plus translucides, plus pures, traversées par la lumière, ce qui les rapproche des pierres précieuses, ces fragments de rayons planétaires.

§ 125. Or il existe non seulement un monde visible, même seulement par la vision spirituelle, mais aussi un monde invisible, la grâce divine qui ruisselle, comme un métal en fusion à travers la réalité sensible divinisée [79]. Ce monde, inaccessible aux sens, n'est intelligible qu'à l'esprit en prenant ce mot dans son sens ancien et religieux. Dans ce sens on pourrait parler de construction ou de reconstruction de la réalité intellectuelle. Mais il existe une opposition profonde entre cette reconstruction et celle du protestantisme. Dans l'icône, comme en général dans toute la culture ecclésiale, se construit ce qui n'est pas donné à l'expérience sensible et que nous devons par conséquent nous représenter, fut-ce à l'état de schéma, alors que la culture protestante, sans même parler du monde invisible, convertit en schéma ce qui est livré à l'homme par l'expérience directe. Nous complétons par nécessité la connaissance du monde visible y adjoignant en partie ce que nous connaissons de l'invisible alors que dans le protestantisme, l'homme s'efforce de rejeter hors de soi ce qui de toute façon est devant lui. En outre, cette construction ecclésiale ne s'accomplit pas sans la réalité spirituelle. En elle ruisselle la lumière, c'est-à-dire la réalité spirituelle dans sa nature. L'or, le métal n'ont pas de couleur pour la bonne raison qu'ils s'identifient presque à la lumière solaire. Voilà pourquoi j'estime profondément exact ce que V.M. Vasnetsov [80] m'a souvent dit, à savoir qu'on ne peut peindre le ciel autrement qu'avec de l'or. Plus on regarde le ciel, surtout près du soleil, plus on découvre que ce n'est pas le bleu qui le caractérise, mais la luminosité et que celle-ci ne peut être représentée que par l'or, les couleurs étant trop opaques, trop grises. Voilà pourquoi l'artiste réalise à partir de la lumière la plus pure, non pas n'importe quoi, mais l'intelligible de notre expérience et c'est en cela qu'il est essentiel de l'isoler de l'image sensorielle. On trouve des choses analogues dans d'autres domaines de la culture religieuse particulièrement dans la conception philosophique du monde, par exemple, où le dogme comme règle d'or du monde invisible s'unit, sans toutefois s'y confondre, aux formulations du monde visible appartenant à la science et à la philosophie. La pensée et l'art graphique protestants, par contre, construisent non pas à la lumière de la réalité pure, mais à partir de

79. Dounaiev [note 127] rapproche ce passage des *Souvenirs d'Enfance*, I^e^ partie : « A travers toute ma vie, pénètre le fil **invisible** des étincelles, le **jaillissement** de feu de la pluie d'or (« le métal en fusion » dans l'*Iconostase*), qui ensemence d'esprit, comme Jupiter Danaé : « Unda fluens palmis Danaen eludere possit » [Cette eau qui ruisselle de ses mains aurait de quoi tromper Danaé] (*Les Métamorphoses*, XI, 117, trad. Lafaye, Paris : Les Belles Lettres, 1930, t. III, p. 5).

80. Victor Mikhaïlovitch Vasnetsov (1848-1926) est l'auteur des fresques monumentales de l'église Saint-Vladimir de Kiev, et l'un des principaux peintres de sujets religieux de la fin du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^.

l'absence de celle-ci, à partir des ténèbres et du néant (il suffit de se souvenir de la doctrine de Cohen).

§ 126. — Et par conséquent, tu présumes que ce sont les traits de finition, les hachures dorées de l'assiste, qui donnent sa signification métaphysique au tableau ? A quoi sert la structure ontologique des vêtements (si les vêtements sont ornés par la *razdelka*), des livres, du siège, du piédestal, etc. ? Je crois comprendre que dans les traits de finition, tu aperçois les forces premières, invisibles, mais connaissables par nous, qui réalisent par leur interaction la charpente ontologique de la chose. On pourrait réellement considérer alors les traits de finition comme les lignes du champ de forces constituant la chose. Elles pourraient être des lignes de pressions et de tensions, intelligibles, mais invisibles. Et en particulier, les traits de finition pourraient alors indiquer un système de plis potentiels, c'est-à-dire des lignes selon lesquelles le tissu des vêtements serait plié, si toutefois il y avait lieu de le faire.

§ 127. — Les lignes de force, les champs de forces, la comparaison est pertinente et dans un certain sens exacte. En fait, si l'artiste devait représenter un aimant et qu'il se contentait de la donnée visuelle, de son image perceptible (je prends évidemment les mots « visible » et « invisible » non dans un sens élevé et dogmatique, mais plus terre à terre) il ne représenterait pas un aimant, mais un morceau d'acier. L'essentiel, le champ de forces (qui est invisible), ne serait pas représenté, ni même mentionné, et pourtant il est l'image que nous nous faisons de l'aimant. Ce n'est pas tout. En parlant de l'aimant, nous entendons, bien sûr, d'abord le champ de forces et puis nous nous le représentons comme un petit morceau d'acier ou non, au contraire, comme un morceau d'acier d'abord et accessoirement comme le champ de forces correspondant. D'autre part, si l'artiste avait dessiné, en s'aidant d'un livre de physique par exemple, le champ de forces comme un équivalent visuel de l'aimant, du morceau d'acier, en confondant l'objet et la force, le visible et l'invisible, premièrement il n'aurait pas représenté la chose telle qu'elle est en réalité et deuxièmement, il aurait privé la force de sa nature même, de son aptitude à agir de façon invisible. Le tableau aurait alors représenté deux choses différentes mais pas un seul aimant. Il est clair que le morceau d'acier comme le champ de forces doivent être également représentés mais de telle façon qu'ils soient incommensurables et se rapportent clairement à des niveaux distincts. Dans ce cas, l'acier devrait être représenté en couleur, et le champ de forces de façon abstraite afin de ne pas devoir fournir une motivation impossible de l'emploi d'une telle couleur plutôt qu'une autre pour la figuration de ce dernier. Je n'ai pas l'intention d'indiquer à l'artiste comment exprimer l'union sans confusion de deux plans, mais je suis convaincu que cette représentation est accessible à la peinture.

§ 128. A la limite une telle union sans confusion est la représentation de l'aspect invisible du visible (invisible dans le sens le plus élevé du mot), c'est-à-dire de l'énergie divine pénétrant ce qui est visible à l'œil. Cette énergie invisible est aussi la force la plus puissante, le champ de forces le plus actif. La force de Dieu dans son invisibilité est si infiniment supérieure

à celle de la force magnétique qu'elle dépasse toutes les forces terrestres par son action. On pourrait dire par analogie : la forme du visible est faite de ses lignes invisibles et des voies de la lumière divine.

§ 129. — Je croyais que tu voulais souligner ce qui n'était pas exact dans mon observation et tu ne parles que de ce qui l'est.

— Non, pas exactement. Toi, tu considérais directement le champ de forces presque à son état naturel, physique et moi je n'utilise celui-ci que comme image et je ne parle pas des forces naturelles qui constituent la réalité, bien qu'elles y soient profondément ancrées, mais des forces divines.

§ 130. — Toute force n'est-elle pas une force divine, puisqu'établie par Dieu ?

— Dans un certain sens oui, mais dans un autre nous distinguons celles qui sont proprement divines et celles qui sont immédiatement de Dieu. Il ne convient pas, ceci dit, de discuter ici de la distinction proprement dite si le culte la suppose déjà et que sans cela, la question du culte ne peut se poser. Tout comme il existe une révélation de la nature ou une révélation de Dieu dans la nature, il y a aussi la révélation divine dans un sens plus direct et la force divine bien que toute force venant de Dieu puisse être telle dans un sens particulier. Je voudrais également objecter que les traits de finition des icônes avec l'or n'expriment pas la structure métaphysique de l'ordre naturel, bien que cette structure soit elle-même divine, mais elle a trait à la manifestation directe de l'énergie divine. Remarque que dans l'icône, l'or n'est pas appliqué au hasard mais seulement sur ce qui est directement lié à la force divine, à une réalité non pas métaphysique et sacrée, mais à la manifestation directe de la grâce divine.

§ 131. Si on excepte les quelques écarts fortuits ou arbitraires à la tradition ecclésiale, l'assiste est surtout placée sur le vêtement du **Sauveur** enfant ou adulte, sur l'image de l'**Evangile**, se trouvant tant entre ses mains qu'entre celles des Saints, sur le **trône** du Sauveur et l'image des Trois Anges dans la Trinité [81], sur le **piédestal** du Sauveur et des Anges lorsqu'ils représentent la Trinité et quelquefois encore dans certaines icônes anciennes, les plus chargées de sens spirituel et en de rares endroits par exemple, sur l'autel de l'église. En tous cas, l'or se rapporte évidemment au spirituel et à la lumière divine.

§ 132. Dans les icônes plus récentes, l'or déjà en poudre et sous l'aspect de la couleur, est utilisé entre autres pour les rehauts des vêtements de saints et ici aussi, il manifeste l'éclat de la grâce divine. Toutefois, du point de vue dogmatique et de l'ancienne tradition, il est douteux qu'on puisse transférer ce signe de Dieu sur les saints, même d'une manière atténuée. Quoi qu'il en soit, l'assiste constitue un emploi rigoureux de l'or pour exprimer non pas les forces ontologiques mais les forces **divines**, ces formes suprasensibles pénétrant le monde visible. Par sa signification spirituelle le brocart, et particulièrement le brocart ancien, rehaussé de fils d'or, est l'image

81. Dans l'icône de Roubliov, par exemple.

matérielle de cette lumière divine qui en pénétrant dans le tissu du monde, a purifié la chair.

§ 133. — Toutes ces questions nous ont éloignés du sujet. Me sentant coupable d'une certaine confusion, je prends sur moi la tâche désagréable de nous rappeler à l'ordre. Ce qui vient d'être dit se rapporte à une partie de la technique iconographique, or nous avions l'intention de parler de l'évolution générale de celle-ci comme l'expression de la culture religieuse. Après des explications sur la peinture catholique et la gravure protestante, il est naturel de prêter un certain spiritualisme à la technique iconographique, puisqu'elle est en quelque sorte liée à la culture ecclésiale. Mais il serait encore plus probant de voir ce lien dans le processus même de l'icône. Penses-tu que ce soit possible ?

§ 134. — Bien entendu. Pour prouver que les méthodes iconographiques ne sont pas dues au hasard, permets moi de te rappeler que nous les rencontrons tout au long de l'histoire de l'Eglise et l'art sacré conserve fidèlement la technique iconographique traditionnelle qui remonte à la nuit des temps. Dans les procédés de l'iconographie, je vois clairement les fondements de la métaphysique et de la gnoséologie, communes à toute l'humanité, d'une manière de comprendre le monde bien différente de la mentalité superficielle de l'Occident moderne, telle qu'elle s'exprime dans les procédés de l'art occidental. Prends donc les témoignages du IV^e^ et du V^e^ siècles, qui démontrent clairement l'identité des procédés techniques contemporains et postérieurs de l'iconographie traditionnelle. En réfléchissant sur le sens de prototype, de préfiguration qu'a le passage de la Mer Rouge par les Juifs, saint Jean Chrysostome est amené à comparer les concepts de *« typos »* et d'*« alètheia* [82] *»* (« image » et « vérité »), c'est-à-dire le reflet de la réalité et cette dernière. Comment démontreras-tu que cela (c'est-à-dire le passage de la Mer Rouge) a pu être la préfiguration du présent (c'est-à-dire du baptême).

« ...Apprenez donc d'abord ce que c'est que figure, ce que c'est que vérité, ensuite je vous rendrai compte de ce que je viens de dire.

§ 135. Qu'est-ce donc qu'une figure ? Qu'est-ce qu'une vérité ? Voyons, prenons pour exemple les portraits que font les peintres. [Remarquons qu'on nommait les plus talentueux, en Grèce comme chez nous, *zoographes* (peintres de la vie) et *isographes*]. Vous avez vu plus d'une fois un peintre reproduire les traits d'un monarque : le portrait est d'abord coloré d'une teinte d'azur [*cyanous*], puis l'artiste, en traçant des lignes blanches [*grammas*], représente le monarque, son trône, et près de lui des chevaux, des gardes, enfin des ennemis enchaînés, subjugués. Cette esquisse ne vous instruit pas complètement, et ne vous laisse pas complètement dans l'ignorance ; vous entrevoyez qu'elle représente un homme, un cheval [83] mais quel est ce monarque, quel est cet ennemi ? vous ne le devinez qu'à

82. Sur le mot *aletheia*, voir *La Colonne*... p. 19 sqq [=*stolp*..., p. 17 sqq.] — [Dounaiev, note 130].

83. Le manuscrit comporte un blanc de plus de deux pages. Le père Paul se proposait sans doute de continuer la citation, et c'est ce que fait Dounaiev [note 131].

moitié, jusqu'à ce que la vérité des couleurs vienne éclaircir les objets et les rendre reconnaissables. Maintenant, ainsi que vous n'exigiez pas de ce portrait une représentation parfaite, avant qu'il ait été revêtu de couleurs expressives, et que vous vous contentez d'y trouver une indication vague des choses, tant qu'il reste à l'état d'esquisse ; c'est ainsi que vous devez juger de l'Ancien et du Nouveau Testament, au lieu d'exiger de moi que je vous fasse voir sur le dessin la vérité dans toute son exactitude. Alors nous pourrons vous enseigner comme l'ancienne loi avait une certaine parenté avec la nouvelle, et comment le passage des Juifs a du rapport avec notre baptême. D'abord, ici et là, l'eau joue un rôle : d'une part une piscine ; de l'autre, la mer. Ici, tous se plongent dans l'onde : c'est la même chose là-bas. Voilà la parenté. Exigez-vous maintenant la vérité des couleurs ? Là, ils s'échappaient de l'Egypte en traversant les flots ; ici c'est de l'idolâtrie ; là le pharaon était submergé, ici c'est le diable ; là les Egyptiens se noyaient, ici le vieil homme chargé d'iniquités est englouti. Considérez le rapport de l'image à la vérité, et la prééminence de la vérité à l'égard de l'image : l'image ne doit pas différer en tout de la vérité, autrement ce ne serait pas une image : par contre, elle ne doit pas non plus égaler la vérité, autrement elle se confondrait avec elle. Il faut qu'elle se tienne dans l'espèce de conformité qui lui appartient, qu'elle n'ait pas tout de la vérité, et qu'elle ne s'en écarte pas non plus en tout point ; car dans le premier cas, elle serait elle-même vérité ; dans le second, elle cesserait d'être image. Elle doit emprunter à la vérité certains traits, et lui laisser les autres. Ne me demandez donc pas de vous faire voir toute la nouvelle loi dans l'ancienne, et quand vous aurez trouvé dans celle-ci quelques allusions, si petites et si voilées qu'elles soient, tenez-vous pour contents. Dès lors, en quoi consiste le rapport de l'image à la vérité ? En ce qu'il s'agit de tous, là comme ici : en ce que là, comme ici, l'eau sert de chemin ; en ce que les Juifs, aussi bien que nous, ont été délivrés de l'esclavage, bien que d'un autre esclavage ; car ils étaient esclaves des Egyptiens, et nous des démons ; ils l'étaient des barbares et nous du péché. Comme nous, ils ont été remis en liberté, bien que notre liberté diffère de la leur et soit bien plus glorieuse. Et si tout est plus grand chez nous que chez eux, que cela ne vous déconcerte point ; c'est justement ce qui caractérise la vérité, de surpasser de beaucoup son image, sans qu'il y ait opposition ni contraste. [84]

§ 136. — Certainement, c'est comme la description des techniques iconographiques du XV[e] et des siècles suivants, mais qu'est-ce qui traduit dans ces procédés la particularité de la vision ecclésiale du monde ?

§ 137. — Tout d'abord le choix de la surface. La surface mouvante de la toile ne correspond pas à l'ontologie religieuse parce qu'elle comparerait l'icône à la fragile expression d'une réalité conditionnelle. Le papier, éphémère, convient encore moins car il donne l'impression que la gravure surmonte sans efforts la dureté extrême. Dans la peinture, la surface est

84. Jean Chrysostome, PG 51, 247. *Homélie sur cette parole de l'Apôtre : « Je ne veux pas que vous ignoriez, mes frères, que nos pères furent tous sous la nuée, et qu'ils traversèrent tous la mer. « (1 Cor X, 1)* [in :] *Œuvres Complètes*, éd. Jeannin, Bar-le-Duc 1864, tome IV, pp. 211-212.

réduite au rang de la convention, dans la gravure, la main et la raison de l'artiste prétendent à l'élévation jusqu'à l'absolu. L'art religieux recherche une surface extrêmement stable, non quelque chose de relatif mais quelque chose de solide et d'immobile. L'image doit contenir un élément correspondant à la force de cette surface, de force égale afin qu'elle puisse directement appartenir à la conscience religieuse et non à des personnes individuelles, à un moment de réceptivité créatrice individuelle et passagère.

§ 138. — Si je comprends bien, tu vois dans l'art occidental un fractionnement de l'iconographie où certains aspects de l'icône se sont unilatéralement réalisés dans la peinture catholique, d'autres dans la gravure protestante. En ce qui concerne la surface, l'iconographie réalise, semble-t-il, et même excellemment, les prétentions de la gravure. Pour ce qui est de la surface, dis-tu, l'iconographie est exactement ce pourquoi la gravure voudrait se faire passer et l'est même bien davantage. Il me semble que le mur, la paroi de pierre, est le meilleur exemple de surface dure et immobile, symbole de la solidité ontologique. La fresque correspond donc le plus à ces exigences mais l'icône ne se révèle pas toujours (pour ne pas dire rarement) sur une paroi.

§ 139. — Et sur quoi donc ?

— Sur une planche bien sûr.

— Non. Car le premier souci de l'artiste est de transformer la planche en mur. Rappelle-toi la première étape de la technique, ce qu'on appelle la **préparation de la planche** dans son ensemble et qui mène à l'application du levkas. La planche, elle, est soigneusement choisie et séchée, elle doit être légèrement évidée à l'intérieur pour former le *kovtchéjets* encadré et protégé du jeu éventuel par des languettes transversales placées sur l'envers. On l'enduit de poudre d'albâtre (levkas) en sept étapes consécutives : on **gratte** d'abord la surface de la planche horizontalement et verticalement en formant des petits carrés à l'aide d'une pointe, une alène ou un clou par exemple, ensuite on l'enduit d'une colle liquide et bien chauffée, puis, lorsque celle-ci est sèche, on colle la *pavoloka*, c'est-à-dire la toile, une toile claire, de chanvre, à texture lâche, ou du tulle ou de la gaze, c'est pourquoi on enduit la planche d'une colle déjà plus épaisse. Sur cette *pavoloka* bien lissée, on applique à nouveau de la colle. Vingt-quatre heures plus tard, on blanchit la planche ; on y applique le *pobiel*, un mélange de colle et de craie. Lorsque celui-ci est sec, on enduit alors pendant trois ou quatre jours la planche d'albâtre (*levkas*), ce qui se fait en six ou sept étapes. Le *levkas* est constitué de blanc auquel on ajoute deux cinquièmes d'eau qui vient de bouillir, un peu de vernis à l'huile, c'est-à-dire de l'huile chauffée et de la craie. On applique cet enduit à l'aide d'une large spatule appelée *gremitka*. Après chaque opération on doit veiller à ce que la planche soit soigneusement séchée. Ensuite on passe à la *litsovka* de la surface enduite d'albâtre (c'est-à-dire à son polissage à la pierre ponce humide) à plusieurs reprises entre lesquelles l'enduit doit être séché. Finalement le dernier polissage avec un morceau de pierre ponce sèche et la finition à la presle ou actuellement au papier de verre à grain fin.

Ce n'est qu'alors que la surface de l'icône est prête. Evidemment ce n'est rien d'autre qu'un mur ou plus exactement une niche, si ce n'est que la planche de l'icône rassemble et condense toutes les propriétés du mur. Par sa blancheur, la finesse de sa structure son homogénéité... cette surface est l'essence même de la paroi. C'est pourquoi elle fait sienne la technique considérée comme la plus noble : la fresque. Historiquement, la peinture d'icône est issue de la fresque. Par sa nature, elle est la vie même de cette dernière, libérée de la dépendance extérieure de la peinture murale, d'éléments architecturaux contingents et d'autres contraintes.

§ 140. — Dans ce cas, tu interprètes l'ébauche de la fresque **à la pointe**, son grattage comme l'étape de gravure de l'art religieux. Evidemment cette incision des contours de la fresque est de la gravure, mais à quoi correspond-elle dans la densité métaphysique de la fresque en général ?

§ 141. — L'iconographie commence en effet par cette sorte de gravure. Tout d'abord, l'artiste **dessine** au charbon ou au crayon le « **calque** » de l'image, autrement dit, les contours dictés par la tradition de l'Eglise. Ensuite, il ligne ce dessin graphiquement c'est-à-dire qu'il en grave les contours au poinçon, petite aiguille fichée à l'extrémité d'un bâtonnet. Le mot même de *graphô* signifie « je coupe », « j'incise », « je gratte », « je grave », et *graphè* : l'aiguille du graveur. Cette *graphia*, est un instrument ancien, très ancien, dont l'origine se perd dans la nuit des temps. Elle est vraisemblablement un des premiers outils des arts figuratifs. Ce **marquage** du dessin est la partie la plus importante du travail de l'artiste et particulièrement dans le domaine des plis, puisqu'il consiste à transmettre à la multitude des fidèles le témoignage de l'Eglise sur un autre monde et le moindre changement d'une ligne ou même d'un détail de celle-ci conférerait à ce schéma abstrait un autre style, une autre structure spirituelle. L'ébaucheur se sent responsable de l'intégrité de la tradition iconographique c'est-à-dire de l'exactitude du témoignage ontologique et cela dans sa forme la plus générale. Le dessin est ébauché mais c'est encore une pure abstraction, presque invisible, une œuvre d'ordre sensible. Plus tard ce schéma devra devenir évident, devenir visuel et des mains de l'ébaucheur, l'esquisse passera à celles de différents maîtres...

§ 142. — Visiblement ce « différents » se rapporte au caractère **artisanal** de son exécution, à la production en masse. Si c'est le cas, cette diversité n'a rien à voir avec la nature même de l'icône en tant qu'œuvre artistique.

— Tu abordes là des questions fondamentales et il nous faudra dire quelques mots sur tes doutes. Tout d'abord, l'icône n'est pas une œuvre artistique indépendante, autonome, c'est un témoignage qui utilise l'art parmi une série d'autres procédés. Ainsi, par exemple, ce que tu qualifies dédaigneusement de « production en masse » se rapporte aussi au fondement de l'icône car ce témoignage doit pénétrer dans chaque maison, chaque famille, il doit devenir véritablement celui du peuple entier : proclamer le Royaume des Cieux au cœur même de la vie quotidienne. La possibilité d'un travail rapide est une caractéristique fondamentale de l'iconographie. Les icônes d'une finesse d'exécution particulière, celles des Stroganov par exemple, sont caractéristiques d'une époque transformant

l'objet sacré en objet de luxe, de vanité et de collection.

§ 143. Autre chose maintenant. En ce qui concerne la spécialisation des maîtres, celle-ci n'est pas déterminée uniquement par des causes extérieures. Même l'icône prototype n'a jamais été une réalisation solitaire (individuelle). Elle appartient à l'œuvre collégiale de l'Eglise et même si pour une raison quelconque elle était d'un bout à l'autre l'œuvre d'un seul artiste, une participation idéale d'autres maîtres serait implicite : de même pour la liturgie : elle est concélébrée. Si pour une raison quelconque un seul prêtre célébrait, la participation de l'évêque, d'autres prêtres, diacres et serviteurs du culte serait idéalement implicite. Le peintre est parfois contraint d'abandonner une partie de son travail à d'autres mais implicitement il s'agit d'une œuvre individuelle. L'iconographe au contraire doit parfois travailler seul mais la collégialité est immanquablement sous-entendue. L'absence de collaborateurs n'est requise que pour l'individualité du style dans la peinture. Dans l'iconographie, c'est la pureté de la vérité non troublée par un élément subjectif, collégialement transmise, qui prévaut. Et si par hasard, des considérations subjectives s'introduisaient subrepticement, elles doivent être mutuellement corrigées : les maîtres doivent corriger mutuellement leurs involontaires écarts à l'objectivité.

§ 144. En confiant l'ébauche et les couleurs à des artistes différents, on permet à celui des couleurs de développer en lui une certaine réceptivité sans nuire à cet aspect de l'icône qui exige le plus de fidélité à la Tradition. Dans la partie picturale pourtant, on distingue également les visagistes (*litchnik*) des artistes chargés du reste. Cette division du travail a un sens très profond selon le principe intérieur et extérieur du « moi » et du « non moi », du visage humain en tant qu'expression de la vie intérieure, et de tout ce qui n'est pas visage, qui est la condition à toute manifestation, toute vie humaine, du monde entier en tant que créé pour l'homme. Dans le langage iconographique, le visage (*litso*) est appelé face (*lik*) et tout le reste c'est-à-dire le corps, les vêtements, les pièces, les éléments architecturaux et personnages secondaires, les arbres, les rochers... est appelé « pré-face » (*dolitchnoié*). Détail intéressant : dans le concept de « visage » entrent les organes secondaires de l'expression, les petits visages de notre être : les mains et les pieds. Dans cette division de l'icône en éléments faciaux et pré-faciaux, on ne peut pas ne pas remarquer une conception très ancienne de l'être, celle de l'antiquité grecque et celle des Pères de l'Eglise, se composant de l'homme et de la nature qui tout en ne se confondant pas, ne peuvent être séparés. Ils sont l'harmonie originelle et paradisiaque de l'intériorité et de l'extériorité. Par contre le péché originel a dérangé cette harmonie du créé, a opposé l'homme à la nature et dans l'art moderne, cette opposition culmine avec la séparation de la peinture en portrait et paysage. Dans ce dernier, l'homme est d'abord écrasé, puis il devient accessoire pour être finalement exclu du paysage. Dans le portrait, tout ce qui entoure l'homme s'arrête de vivre une vie propre pour devenir un simple décor et dans la phase suivante, toute trace du corps disparaît du portrait. Séparé du monde entier, il ne reste que le visage qui n'a plus

qu'une fonction expressive. Au contraire l'icône conserve l'équilibre des deux principes, réservant cependant la première place au roi et au fiancé de la nature : au visage, et la seconde à la nature entière comme royaume et fiancée. Naturellement, la division du travail dans la peinture de l'icône entre les spécialistes du visage et les autres ne peut être considérée simplement comme l'organisation externe de l'œuvre. Il ne faut pas oublier qu'une telle œuvre représente les possibilités d'expression d'un ensemble choral polyphonique. Je ne parlerai pas ici d'autres spécialisations parfois détaillées : celle de l'artiste maniant le levkas ou le vernis, le peintre des visages et des extrémités, le doreur, etc... même si ces spécialisations ne sont pas intérieurement dénuées de sens.

§ 145. — Apparemment, tant au point de vue philosophique que technique, la division essentielle est entre la tâche de l'ébaucheur et celle du coloriste. Mais qui donc s'occupe du fond ?

— C'est-à-dire de la **lumière** en langage iconographique. J'attire tout particulièrement ton attention sur ce terme remarquable : **l'icône est réalisée sur la lumière** et celle-ci exprime, comme j'essaierai de l'expliquer, toute l'ontologie de la peinture d'icônes. La lumière, si elle est conforme à la tradition iconographique **est dorée**, c'est-à-dire qu'elle est lumière, une lumière pure et non une couleur. Autrement dit, toutes les représentations de l'icône apparaissent dans une mer dorée de grâce, baignée par des torrents de lumière divine. C'est dans son sein que « nous avons la vie, le mouvement et l'être » [85], elle est l'espace de la réalité authentique. On comprend ainsi l'importance de cette norme qu'est la lumière dorée. Toute couleur rapprocherait l'icône de la terre et affaiblirait en elle la vision. Et si la grâce créatrice est la condition et la cause de toute créature, on comprend qu'une fois ébauchée, le processus qui lui donne vie commence par la dorure de la lumière. C'est illuminée par l'or de la grâce créatrice que l'icône commence et se termine. La peinture de l'icône — cette ontologie visible — répète les étapes fondamentales de la création divine, du néant absolu à la nouvelle Jérusalem, création sainte.

§ 146. — Une pensée semblable m'est venue à l'esprit. Mais tu sais... au contraire, il m'a semblé que l'ontologie chrétienne et platonicienne étaient si extraordinairement proches de l'iconographie et en partie de la peinture antique, qu'il fallait absolument expliquer cette proximité d'une façon ou d'une autre. Et sachant qu'en général la doctrine de Platon est orientée vers le culte, que sa terminologie est souvent mystérielle, que ses images ont un caractère initiatique et que l'Académie est en quelque sorte liée aux mystères d'Eleusis, j'ai cru voir dans les premières constructions de l'idéalisme antique, la transposition céleste de l'œuvre d'artistes terrestres. Je veux dire, l'ontologie même n'est-elle pas seulement la formulation théorique de l'iconographie ?

§ 147. — Si on parle de l'affinité intérieure profonde de l'une et de l'autre, alors oui. Mais tu sais combien je suis hostile de nature à l'idée de dériver l'une de l'autre différentes activités, parce qu'il n'aurait pas été nécessaire

85. Actes XVII, 28.

pour elles de se considérer comme diverses si elles n'avaient pas été telles qu'elles sont, c'est-à-dire surgissant non l'une de l'autre mais plutôt issues d'une souche commune. Il me semble que c'est la même substance spirituelle qui se découvre tant dans la formulation théorique de l'icône au moyen des concepts, que dans la peinture, au moyen des couleurs, cette contemplation [86] par des images concrètes. En tous cas, un tel parallélisme existe. Lorsqu'apparaît sur la future icône la première manifestation concrète, par sa valeur et sa place chronologique, la lumière dorée, les silhouettes blanches de l'icône acquièrent un premier degré de concret. Elles n'étaient, jusqu'à présent, que des possibilités abstraites d'être, et non des potentialités dans le sens aristotélicien du terme. Elles étaient simplement des schémas logiques, le non-être au sens propre du mot *(to ouk einai)*.

§ 148. Le rationalisme occidental rêve de sortir quelque chose de ce néant, un point c'est tout. Ce n'est pas la conception qu'en a l'ontologie orientale : *ex nihilo nihil* et ce quelque chose ne peut être créé que par Celui qui est. La lumière dorée de l'être au-delà-des-qualités, qui entoure les silhouettes futures, les révèle et permet au néant abstrait de devenir concret. Ces potentialités qui ne sont déjà plus abstraites, ne possèdent cependant pas encore de qualités définies, bien que chaque potentialité soit celle d'une qualité très précise. *Tò ouk ón* est devenu *to mè ón* [87]. Le *Logos* est devenu *sarx*. Techniquement parlant, il s'agit de remplir (colorer) les espaces aux contours simplement esquissés jusque là, afin que laissant l'abstraction que lui conférait le blanc, la silhouette colorée devienne concrète ou plus exactement, commence à se concrétiser. Ce n'est cependant pas encore la couleur à proprement parler, ce ne sont simplement plus les ténèbres, c'est à peine autre chose, une première lueur, une première manifestation de l'être, issue du néant. C'est une première manifestation de la qualité : la couleur à peine illuminée. Par opposition aux éléments non faciaux, cette couleur sombre (toujours une nuance de la couleur future) porte le nom de *raskrychka* : couleur « révélante ». Le peintre « pré-facier » (chargé des fragments non faciaux) « révèle » donc les vêtements ainsi que d'autres parties non faciales en posant la couleur par taches compactes. Il est très caractéristique de constater que dans la peinture d'icônes, les touches de couleur et le glacis sont impossibles, tout comme d'ailleurs les demi-teintes et les ombres. La réalité se révèle à mesure que l'être se révèle, elle n'est pas formée d'une juxtaposition de parties, de morceaux ou de qualités. C'est en cela qu'elle s'oppose le plus profondément à la peinture à l'huile qui est constituée et élaborée par parties.

§ 149. Ensuite vient la *rospis'*. C'est-à-dire que l'on repasse les plis des vêtements et autres détails avec une couleur du même ton que la *raskrychka*, mais plus chargée de lumière. C'est alors que les contours,

86. Le russe *oumozrenie* fait penser au titre d'un essai du prince Eugène Troubetzkoï : *Oumozrenie v kraskach* [Dounaiev, note 135] ou : *Contemplation en couleurs*, dont on trouvera la traduction française dans *Trois études sur l'icône*. Paris : YMCA Press et O.E.I.L., 1986.

87. Sur la distinction entre *ouk ón* et *mè ón*, voir *La Colonne*... p. 26 [=*Stolp*... p. 29] et note 310. [Dounaiev, note 137].

d'abstraits qu'ils étaient, deviennent concrets : le verbe créateur a révélé une possibilité abstraite. Ensuite on procède au rehaussage (*probelka*) des éléments non faciaux, c'est-à-dire à la mise en évidence des surfaces éclairées. On applique le rehaut (*probiel*) en trois bandes successives de couleur mélangées à du blanc de céruse. Chaque bande est plus claire et plus étroite que la précédente, la troisième, la plus étroite et la plus claire, est parfois appelée *oživka* (qui « donne vie »). Selon une autre terminologie, les deux premières s'appellent « de finition » (*razdelka*) et la dernière rehaut proprement dit (pour éclaircir). Finalement la dernière mise au point des vêtements et de quelques autres détails non faciaux est une finition à l'or, ou dans les icônes les plus strictement conformes à la règle — à l'inocopie, sur assiste, mot désignant une substance particulièrement collante obtenue à partir du marc de bière, et dans les icônes moins anciennes, avec un rehaut à la poudre d'or appelé « rehaut à la plume ». Le rehaut des chambres, des montagnes (petites montagnes sur les icônes), des pierres, des nuages en volutes, des arbres... se fait en deux, trois bandes et une *oživka* ; on y applique des couleurs liquides plus diluées que pour les vêtements, au contraire des visages dont la couleur est plus épaisse que celle des vêtements. Cela établit le degré intermédiaire de réalité entre celle du monde intérieur : la face, et celle du monde extérieur : la nature ; c'est le degré de réalité des vêtements, comme lien et être intermédiaire entre deux pôles de la création : l'homme et la nature.

§ 150. Tu cites les étapes de la peinture de l'icône mais tu oublies le principal, c'est-à-dire les visages et ce qu'ils ont de personnel. Or c'est par là que commence la peinture.

— La peinture oui ; mais l'iconographie, elle, termine par là. Avant de tirer des conclusions, rappelons plutôt, pour plus de précision, les étapes de la peinture du visage. En fait, rien ne change quant à l'ordre des opérations. Le premier degré correspondant à la *raskryška* est la *sankirisation* de l'icône (la pose d'une couche de fond). Ce procédé détermine dans une grande mesure le caractère fondamental de l'icône et son style. On appelle *sankir* le fond chromatique qui va servir de base aux tracés des visages. Ce n'est pas une couleur d'un ton bien particulier, elle donne plutôt une idée de la combinaison colorique future du visage. Comme les nuances de celui-ci sont infinies et peuvent être vues de différentes façons, on comprend que les *sankir* de divers styles iconographiques soient de nuances et de composition différentes. Le *sankir* byzantin, par exemple, était gris-bleu avec une note d'indigo, l'italo-crétois brun (vert dans l'iconographie russe du XIV^e^ et XV^e^ siècles) ensuite il s'assombrit, brunit et devient dans la deuxième moitié du XVI^e^ siècle couleur tabac... et ainsi de suite. Sa composition aussi variait de façon correspondante. Ainsi le *sankir* des Stroganov deuxième manière se composait de terre de Sienne de céruse et d'un peu d'ocre [88]. Selon la méthode de Panselinos, il se composait d'une drachme (3,24 gr) de céruse, d'une même quantité d'ocre, d'une même quantité de couleur verte utilisée

88. Couleurs minérales : ce sont des couleurs obtenues à partir des seules terres et sels minéraux colorés : l'ocre, la cinabre, l'outremer (lapis-lazuli), les terres d'ambre, la terra rossa, la malachite, le soufre, la céruse.

pour la fresque et d'un quart de drachme (0,81 gr) de noir. Le *sankir* moderne s'obtient à partir de terre de Sienne brûlée, d'une ocre claire, d'une petite quantité de suie hollandaise, etc... Le *sankir* enduisant un visage exprime son néant concret. Lorsque le *sankir* est sec, les contours du visage, tant intérieurs qu'extérieurs percent la couleur, c'est-à-dire qu'ils passent de l'abstrait vers la première ébauche du concret afin de donner au visage sa première animation. Ces lignes de couleur portent le nom de *opiś (« ligne de contour »)*. Le visage a des couleurs différentes selon les icônes. Plus la *« ligne de contour »*, tout comme la peinture des autres détails d'ailleurs, est colorée, plus l'icône s'éloigne du graphisme et de la gravure, c'est-à-dire du rationalisme.

§ 151. Au XIV^e^ siècle, l'*opiś* ne se fait que partiellement et en rouge vif qui souligne, par contraste, la teinte verte du *sankir*. Ensuite, elle s'assombrit, devient plus cohérente, plus brune tout en restant cependant douce et caractéristique de la peinture. Au rationalisme du XVI^e^ siècle correspond une *opiś* noire, dure, comme gravée à la plume. Au XVII^e^ siècle parallèlement à l'*opiś*, pas moins visible il est vrai, apparaît l'*otborka* (déjà apparue en Grèce) qui est une série de traits cérusés du contour, semblables aux ombres de la gravure. Il faut encore remarquer que les yeux, les sourcils, les cheveux, la barbe, et les moustaches ont une composition semblable à celle du *sankir* bien que plus foncée et appelée *reft*. Ensuite vient la coulée des visages, correspondant au rehaut de blanc des détails non faciaux. Les parties claires, le front, les joues, le nez sont enduits d'une fine couche de teinte « chair » composée d'ocre ou selon la terminologie iconographique *vochra*, d'où toute cette partie de l'iconographie s'appelle *vochrenie* (ocrage). La couleur de cet ocrage se modifie en fonction de l'époque et du style de l'icône. Rosée, rougeoyante au XIV^e^ siècle, elle se rapproche du brun orangé au XV^e^, fonce et jaunit au XVI^e^. Au XVII^e^, elle s'archaïse et revient au rose. Au XVIII^e^, elle blanchit, probablement pour imiter la poudre. C'est pourquoi d'autres noms seraient plus appropriés, qui ne la compareraient pas à une couleur précise et n'appartiendraient pas au vocabulaire iconographique. Ainsi par exemple, des mots tels *inkarnat, inkarnatsia* en tant que traduction des termes anglais et français (carnation, carnation). Cette première ocre fine perce le mélange se trouvant entre elle et le sankir. Cette « percée » (*podbivka*) adoucit la brutalité de la transition des couleurs. Ce mélange d'ocre et de minium ou d'une touche de vermillon (ou sinope), crée le rosé du visage. Ensuite on applique la deuxième ocre, également par couches. Elle est plus claire et recouvre la première. Cette couleur rouge clair fait partie de la *podbivka*. Puis, aux endroits les plus clairs, vient la troisième couche que l'on nomme parfois *oživka*. Finalement, l'*opiś* renforce les traits du visage, dessine les cheveux, et aux endroits les plus exposés, tant au point de vue de la lumière qu'au point de vue structurel, elle appose de petits traits délicats et de fines lignes appelés les premiers *dvižki* et les secondes *otmetiny*. Il arrive que les uns comme les autres s'appellent *nasetchki*.

§ 152. Dans les icônes moins anciennes, l'atténuation des transitions de couleurs s'obtient au moyen de légères hachures cérusées : l'*otborka*. Mais

en fait, ce procédé est étranger à l'esprit même de l'iconographie car sa nécessité traduit l'incapacité du maître à appliquer la couche adéquate.

§ 153. — Est-ce la dernière opération ?

— Oui si l'on ne tient pas compte du fait que l'icône a une âme : la suscription. La peinture ne représente pas l'ensemble du travail car l'icône est vernie. C'est-à-dire qu'elle est enduite d'une huile végétale spécialement préparée. Le processus de cette préparation tout comme la manière d'enduire sont très importants, les iconographes ont leurs secrets de fabrication. Le vernis préparé et appliqué de telle ou telle façon au cours des siècles prend des aspects très divers. A ce propos, une grande erreur des restaurateurs modernes est de ne considérer le vernis que comme un procédé technique de conservation des couleurs et non comme un facteur artistique qui les amène à l'unité de ton et leur confère de la profondeur. Je suis persuadé que les vernis sont un critère de différenciation de styles. On a pu maintes fois remarquer combien l'icône perdait de sa grande valeur artistique lorsqu'on lui retirait l'ancien vernis à la chaude couleur dorée, pour le remplacer par un nouveau vernis incolore. L'icône se mettait à ressembler à l'esquisse quelconque d'une œuvre future.

§ 154. — Ne faudrait-il pas également considérer **le travail du métal**, c'est-à-dire l'*oklad* (revêtement du fond de l'icône), la *riza* (revêtement de toute l'icône sauf le visage et les mains), les *vientchiki* (les couronnes de la Vierge et des Martyrs), la *tsata* (ménisque), l'*ožerelišče* (perles décorant l'icône), l'*oubrous* (voile) etc... comme faisant partie de l'unité artistique de l'icône ?

— Dans certains cas et spécialement en ce qui concerne les icônes modernes, l'artiste peint en fonction du revêtement métallique mais celui-ci n'est pas lié extérieurement à l'icône pour le luxe. Les pierres précieuses font également partie de cette unité. Mais dans la plupart des cas, l'*oklad*, la *riza*, etc... n'étaient que des décorations externes de l'icône en tant qu'objet, que chose. L'or et les pierres précieuses sont des moyens trop forts du symbolisme artistique pour que leur utilisation soit accessible à des artistes de second ordre...

§ 155. — Tu sais, nous avons, toi et moi, étudié l'icône jusqu'au dernier trait de finition, et apparemment nous avons traité de toutes les étapes essentielles, mais pourtant...

— Il te semble que nous avons oublié quelque chose ?

— Juges-en toi-même. Un des sujets les plus importants de l'enseignement de la peinture est l'**ombre** ; les théoriciens de la peinture accordent pratiquement la plus grande attention à l'art et la manière d'ombrer. Et pour les artistes, l'ombre définit fondamentalement leur style. Il est donc naturel de s'étonner, qu'ayant étudié l'iconographie, nous n'ayons jamais mentionné le mot d'« ombre ».

§ 156. — Nous n'avons pas oublié ce mot, mais dans l'iconographie, il n'a aucune place. L'iconographe ne s'occupe pas de cette obscurité, il ne peint, bien sûr, pas d'ombres.

— Comment est-ce possible ? Les icônes ont pourtant un lien certain avec des objets réels, l'artiste ne peut donc éviter d'y imprimer des ombres.

§ 157. — Nullement, car l'iconographe représente l'être et même l'être sanctifié, l'ombre ce n'est pas l'être mais simplement le non-être. Peindre une telle chose, c'est-à-dire la représenter comme quelque chose de positif, comme une présence, une existence de l'être serait une déformation fondamentale de l'ontologie. Si le monde est l'œuvre de son Créateur et que la création artistique est l'expression de la ressemblance de l'homme à Dieu, alors il est naturel d'attendre un certain parallélisme entre la création selon l'essence et la création selon la ressemblance de Dieu. Il est naturel d'attendre des différentes phases de l'art qu'elles représentent de la façon la plus humaine et la plus sacrée toutes les étapes fondamentales de l'ontogénèse métaphysique des choses et des êtres. Et même dans l'ordre psychophysiologique des choses, il aurait été étrange de représenter ce en quoi on ne peut voir rien d'autre qu'un affaiblissement partiel, ou même l'absence totale, de certaines impressions.

§ 158. — Cependant tu ne peux nier que l'ombre est représentée dans la peinture et c'est particulièrement net dans l'aquarelle où les endroits clairs restent exempts de couleur alors qu'on peint les ombres. Cela aussi est inévitable puisque l'artiste passe de la lumière à l'ombre, de ce qui est éclairé à ce qui ne l'est pas. Du point de vue métaphysique non plus, semble-t-il, il ne peut en être autrement. Pour l'ontologie comme pour la connaissance où « *omnis determinatio est negatio* [89] » il est essentiel de repousser une certaine plénitude afin d'élaborer la forme, de donner l'individualité à l'objet, la « *determinatio* ». Connaître, c'est analyser, démonter, dégager ; nous connaissons une chose comme si nous en avions dégagé les contours par une sorte de découpage aux ciseaux, de sa périphérie. L'artiste ne procède pas autrement. Je pense qu'en agissant de la sorte, il reste absolument fidèle à la philosophie...

§ 159. — A la philosophie renaissante oui. J'aurais dit la même chose. Mais tu oublies qu'il existe une philosophie inverse et qu'il faudrait donc un art correspondant. Il est vrai que si l'iconographie n'existait pas *il faudrait l'inventer* [90]. Mais elle existe et elle est aussi vieille que l'humanité. L'artiste passe du sombre au lumineux, des ténèbres à la lumière. Notre étude de la technique iconographique visait précisément cette particularité : le schéma abstrait, la lumière ambiante qui révèle le tableau en devenir et sa couleur, ensuite l'apparition progressive de l'image, sa formation, son articulation, le modelage de son volume par sa mise en lumière. Les couches successives de couleur toujours plus claires, achevées par des traits et des bandes blanches, (*dvižki, otmetiny*), créent dans l'obscurité du non-être une image, et cette image est toute de lumière. Le peintre veut comprendre l'objet comme quelque chose de réel en soi et d'opposé à la lumière. Par sa lutte contre la lumière, c'est-à-dire par les ombres, avec l'aide des ombres il se dévoile lui-même au spectateur en tant que réalité. La lumière dans son acception picturale est seulement le prétexte pour les choses de se

89. formule de Spinoza (lettre à Jarig Jelles du 2 juin 1674), in : *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1954, p. 1287.

90. en français dans le texte.

manifester. Par contre pour l'artiste, il n'y a pas de réalité hormis la réalité de la lumière ou de ce qu'elle va produire.

§ 160. Pour obtenir l'individualité de la chose, rien ne sert de nier quoi que ce soit, il n'y a rien à nier, car tant qu'elle n'est pas créée par la lumière elle n'existe pas. Elle devient concrète non par la négation mais positivement, par un acte créateur, par l'émergence de la lumière. Il n'y avait rien. Par un acte créateur, ce rien est devenu un « rien » positif, un embryon de chose. Pénétré de lumière, cet embryon commence à se constituer, devient cohérence jusqu'à ce que se manifeste une figure lumineuse. Ce qui détermine le plus fondamentalement la forme s'illumine le plus, ce qui est secondaire est moins illuminé. Plus exactement, ce sur quoi reposait la lumière s'est manifesté dans l'existence en fonction de son degré d'éclairage. L'existence, le concret, l'individualité sont positifs, le « que la lumière soit » de Dieu est pour le monde le Verbe créateur réalisé, car la voix de Dieu est perçue par nous comme la lumière, et l'harmonie céleste comme le mouvement des astres. Ce n'est pas sans raison que de grands poètes entendaient dans la lumière un son. Et en ce que Dieu n'a pas prononcé, ce qui était dit à mi-voix, nous voyons une lumière plus petite, mais même moindre, c'est tout de même la lumière et non l'obscurité. L'obscurité totale, l'ombre totale est absolument imperceptible car elle n'existe pas, c'est une abstraction. Ce n'est pas sans raison que l'un des plus remarquables graveurs de notre époque [91] rend les ombres les plus profondes, invisibles mais cependant présentes dans notre conscience, les rend, dis-je, et non pas les peint, par l'absence de couleur, par l'abstraite blancheur de la feuille vierge. Finalement tout se ramène à ceci : faut-il croire à l'autonomie d'un monde qui se construit et se divise, en un monde ontologiquement premier, ou croire en Dieu et reconnaître le monde comme son œuvre ? La peinture renaissante, bien que pas toujours conséquemment a servi cette première conception du monde et l'iconographie s'est choisi la seconde pour fondement. C'est ce qui explique leur différence de procédés.

§ 161. — Cela découle de tout ce qui précède, mais il serait souhaitable de faire le bilan de ce qu'il faut penser de la lumière dans les œuvres occidentales car elle n'en est pas absente et apparaît entre autres, sous la forme d'éclairs lumineux et de rehauts.

— Oui. C'est là une question essentielle. Pour y répondre en toute honnêteté cependant, il faut ne jamais perdre de vue que l'art occidental dans toutes ses manifestations, et même dans ses courants les plus extrêmes (c'est-à-dire au contraire de l'icône), n'a jamais été totalement cohérent.

§ 162. L'iconographie est un type d'art purement exprimé dont les éléments sont pareils les uns aux autres : la surface, le dessin, l'objet, la destination de l'ensemble et les conditions de la contemplation ; cette cohérence des divers aspects de l'icône correspond au caractère organiquement un, de la culture religieuse. Par contre, la culture de la Renaissance est profondé-

91. Sans doute Favorsky, cf *Mnimosti v geometrii*, [les imaginaires en géométrie], pp. 61-64 [Dounaiev, note 143].

ment éclectique et contradictoire. Elle est analytiquement morcelée, composée d'éléments s'opposant et tendant à la fois, chacun, à l'autonomie. Il n'en est pas autrement de son art. Il puise sa sève dans sa négation théocratique de l'intégrité de sa vie, grâce à ses racines médiévales, et si brusquement il rejetait les traditions qui le nourrissent, ce serait simplement de l'auto-destruction.

§ 163. Prenons les exemples les plus simples. Que serait-il resté de l'art renaissant si on avait exclu les sujets religieux et qu'est-ce qui le ferait exister si on supprimait l'inspiration religieuse ? Il n'est pas question ici de traiter de ces problèmes. Je voulais simplement dire que cet art ne maintient pas toujours et en tout sa conception de la lumière comme une énergie physique externe, au contraire de la conception religieuse qui considère celle-ci comme la force ontologique, comme la cause mystique de tout ce qui existe.

§ 164. — Tu veux dire que dans la peinture occidentale, l'objet existe en soi et la lumière également, que donc leurs relations sont fortuites. L'objet est simplement éclairé par la lumière, et c'est pourquoi les espaces lumineux, en particulier les rehauts, peuvent se placer n'importe où. Il sont fortuits par rapport à l'objet mais leurs relations ne le sont pas et la lumière détermine un autre objet, l'objet entre tous, la source de lumière.

§ 165. Par l'unité de perspective, l'artiste veut traduire la singularité du spectateur en tant qu'objet et par l'unité du clair-obscur, la « matérialité » de la source de lumière. J'ai fort bien compris la tâche positiviste et niveleuse de cette peinture. Pour elle il n'y a pas de hiérarchie de l'être. Pour la lumière éclatante tout comme pour l'esprit en contemplation, elle veut s'identifier aux objets extérieurs, les mettant sur une même surface conventionnelle. Mais comment en fin de compte formuler la tâche inverse ?

§ 166. — Avant tout, la peinture occidentale elle-même s'éloigne de sa tâche, c'est elle qui dirige plutôt que son propre esprit. Bien qu'elle proclame la perspective, dans les œuvres élevées elle s'éloigne consciemment des normes de celles-ci. Il en va de même pour l'unité d'éclairage. Si jusqu'au bout, elle avait reconnu l'éclairage comme fortuit, je veux dire que si la lumière ne se pensait pas comme quelque chose d'ontologique, alors la forme éclairée — seulement éclairée et non produite par la lumière — serait tout à fait incompréhensible pour nous. Le peintre proclame que le rapport de la lumière à la forme est arbitraire mais en fait, il ne se sert pas de n'importe quel éclairage, il l'assortit sciemment car il sent que lui seul donne le bon modelé des formes. Un éclairage révèle la forme, un autre l'altère, c'est-à-dire que par le sentiment secret du peintre, la forme, telle une manifestation visible, lui est donnée par la lumière, ce qui peut être une réussite ou un échec. Et que veut dire cette « réussite », sinon cet « ontologique » semi-consciemment mentionné. Et pourquoi le grand artiste dès qu'il en a besoin, détruit-il consciemment l'unité du clair-obscur, pourvu que le modelage des formes soit juste ?

§ 167. — En fait donc, ce modelage des formes se fait par la lumière ?

— Il est même issu de la lumière. Nombreux sont ceux qui ont plus ou

moins pressenti cette métaphysique de l'Eglise. Chez certains, qui étaient ouvertement des artistes et relativement peu soucieux de fidélité à la science renaissante, ce modelage de lumière est traité avec le plus grand sérieux et la question de l'unité clair-obscure n'a alors plus aucun sens. Rembrandt, qu'est-ce d'autre qu'un haut-relief de matière lumineuse ? Il est même incongru de poser la question de l'unité de perspective et de clair-obscur. L'espace est ici fermé, pas de source de lumière non plus. Toutes choses sont un tourbillon d'une substance lumineuse et phosphorescente.

§ 168. Mais est-ce que l'icône tend vers cette phosphorescence de bouts de bois pourri ?

— Non bien sûr, car en Rembrandt s'exprime particulièrement méchamment l'autodivinisation du monde renaissant et il a autant d'affinités avec un sobre Hollandais que Böhme avec Kirchhoff ou Hertz.

§ 169. L'iconographie, elle, représente les objets comme créés par la lumière et non pas comme éclairés par une source lumineuse. Chez Rembrandt par contre, il n'y a pas de lumière comme cause objective des choses, mais elles ne sont pas non plus produites par la lumière, elles sont lumineuses par elles-mêmes, dès l'origine, elles sont la lumière originelle des ténèbres, cet « Abgrund » de Böhme, c'est le panthéisme, l'autre pôle de l'athéisme, de la Renaissance.

§ 170. Ce qui est remarquable, c'est l'opposition entre l'éclairage italien rationaliste (si on excepte le magisme de Léonard de Vinci) et le goût des pays du Nord pour une phosphorescence panthéiste. Ce qui est (surtout) caractéristique, c'est que cette autodivinisation du monde s'allie ici à la négation de l'ascétisme, cette luminosité ignore la sainteté. En général, dans la mystique allemande, l'élévation et la valeur de la perception ne se lient pas à l'élévation spirituelle qui exige une purification et un affinement de la chair. Rubens est l'exemple de cette luminosité d'une chair lourde et pesante. Je suis persuadé que tu ne contesteras pas cette luminosité chez Rubens mais il semble que tu n'as pas prêté attention à la profonde affinité de Rubens, comme de Rembrandt du reste, à l'état d'esprit de l'école hollandaise : l'énigmatique Rembrandt a de nombreux parents parmi les peintres hollandais de natures mortes.

§ 171. — J'ai trouvé étranges tes propos sur un *sobre* Hollandais. Ces merveilleux raisins, ces pêches, ces pommes, ces légumes et ces poissons... si on les qualifie de naturalistes, alors qu'est-ce que la métaphysique ? Bien sûr, c'est l'*idée* de raisin, l'*idée* de pommes, etc... Et tout cela rayonne à la Rembrandt, tout a en soi sa propre source de lumière.

§ 172. — Je ne nie pas la luminosité dans cette nature morte, mais en opposition à Rembrandt, ces fruits et ces légumes me semblent en partie un **juste** rapport au monde. Il y a en eux quelque chose de l'iconographie, de ce qui est créé par la lumière. Mais d'une façon ou d'une autre, l'unité de clair-obscur et le rapport extérieur de la lumière à la forme sont absents ici. Comme tu t'en souviens, nous nous sommes interrogés sur les tendances de la peinture occidentale et nous lui opposions (non à la peinture elle-même mais à la peinture occidentale) la peinture d'icônes.

§ 173. L'iconographie voit dans la lumière non pas quelque chose d'externe par rapport aux choses, pas non plus une caractéristique inhérente ; en iconographie, la lumière suppose et crée les choses, elle est leur cause objective et c'est pourquoi justement elle ne peut être considérée comme seulement extérieure. Elle est leur principe transcendant et créateur, se manifeste par elles mais ne s'épuise pas en elles.
§ 174. En effet, la technique et les procédés iconographiques sont tels que ce qui est représenté par elle ne peut être conçu autrement que produit par la lumière, de telle sorte qu'on ne peut pas ne pas voir dans le fondement spirituel du tableau, l'image supraterrestre porteuse de lumière, le visage de lumière, l'idée. Mais est-ce seulement une impression indispensable, une sorte d'illusion métaphysique construite par-dessus la technique iconographique, une conséquence que l'artiste n'avait pas prévue ou au contraire une métaphysique effective, exprimée consciemment au moyen de l'icône ?
§ 175. — Ton dilemme est-il bien formulé ? Tu demandes si la métaphysique iconographique est quelque chose d'illusoire ne méritant pas d'être discuté parce que n'ayant pas de valeur rationnelle ou une théorie abstraite sciemment introduite dans l'icône si bien que celle-ci doit se comprendre comme une allégorie. Et tu me places à la croisée de routes qui, que j'aille à droite ou à gauche, me mèneront au même point.
— A quel point ?
§ 176. — A nier que l'icône montre concrètement un autre monde. Que je dise que la métaphysique de l'icône est illusoire revient à la priver de son âme, à la rendre simplement sensorielle, ou que je parle de l'intention délibérée de la technique, le résultat est le même. D'une façon ou d'une autre, l'icône se révèlera muette, sensorielle, extérieure, alors que son contenu spirituel sera abstrait. Dans le premier cas, l'abstraction viendra de l'icône, dans le deuxième, elle l'anticipera. A propos, le sens de l'icône, précisément, dans son évidente raison ou dans sa raisonnable évidence, est celui de l'incarnation. Je ne sais si tu comprends le reniement auquel tu me contrains par ta question, mais une chose est claire pour moi, s'il s'agit de nier l'icône, je préfère infliger le même sort à ta question.
§ 177. — Je n'avais pas un instant songé que ma question ait un sens aussi catastrophique, mais je ne comprends toujours pas où est la source du danger.
— Et le concept subrepticement introduit de la métaphysique abstraite, de la métaphysique en tant que pensée abstraite ? Tout réside dans la non-reconnaissance radicale par la pensée religieuse, ou plus exactement la conscience de l'Eglise, de constructions abstraites en tant que telles. L'Eglise rejette la signification spirituelle de la pensée, qui ne se réfère à aucune expérience concrète et affirme le côté métaphysique de la vie et la vitalité de la métaphysique. Et lorsqu'il s'agit d'un point de vue plus spécial, du contenu métaphysique de l'une ou l'autre manifestation visible, on doit l'interpréter comme un parallélisme et une relation de deux aspects d'une même expérience concrète. Tu parlais justement de métaphysique et d'iconographie, mais dans l'expérience concrète, le point d'appui de l'une et de l'autre n'est ni des considérations abstraites sur la nature des choses ni

les particularités sensibles des couleurs et des lignes en tant que telles, mais l'expérience spirituelle.

§ 178. — Tu parles de la *vision* du sacré ?

— Oui, de la vision. Au reste, afin d'éviter toute confusion qui rapprocherait *vision* et *apparence*, appelons cela la manifestation du sacré. La métaphysique comme l'iconographie reposent sur ce fait raisonnable ou sur cette raison effective ; dans la manifestation du surnaturel, rien n'est simplement donné qui ne soit pénétré de sens, rien n'est édifiant dans l'abstrait, tout y est sens incarné et réalité remplie de sens. S'appuyant sur cette manifestation, le métaphysicien chrétien ne perdra jamais le lien avec le concret et il aura toujours l'icône devant lui. L'iconographe, se basant sur la même *manifestation*, ne livrera pas un travail purement technique, dépouillé de son sens métaphysique. Ce n'est pas pour que le philosophe chrétien confronte consciemment l'ontologie et l'iconographie qu'il va utiliser les termes et les images de cette dernière. L'iconographe exprime l'ontologie chrétienne non en se rappelant ses concepts mais en philosophant de son pinceau. Ce n'est pas par hasard que les textes anciens appellent *philosophes* les maîtres de l'iconographie, bien qu'ils n'aient jamais écrit dans le domaine de la théorie. Mais, illuminés par la vision céleste, ces iconographes témoignaient avec leurs doigts de l'incarnation du Verbe, ils philosophaient en couleurs. Ainsi seulement on peut comprendre l'affirmation si souvent répétée des Pères de l'Eglise, confirmée par le Concile Œcuménique, sur l'équivalence de l'icône et de la prédication (kérygme). L'icône est pour les yeux ce que la parole est pour l'ouïe, car toutes deux ont le même contenu spirituel. Ainsi donc, ce n'est pas parce que l'icône transmet conventionnellement une certaine homélie, mais parce que et l'homélie et l'icône par leur objet direct, dont elles sont inséparables et dans l'expression duquel se trouve toute leur essence, ont la même réalité spirituelle. Le témoignage sur le monde spirituel est, selon la conception antique, de la philosophie. Voilà pourquoi les grands théologiens et les grands iconographes étaient semblablement appelés *philosophes*.

§ 179. — Donc tu affirmes que l'iconographie *est* une métaphysique comme la métaphysique chrétienne constitue, d'une certaine manière, l'iconographie du Verbe.

— Oui et en vertu de cela, on remarque un parallélisme continuel de l'une et de l'autre activité, bien que consciemment ou plus exactement encore, sciemment il n'en parle pas. Il en est de même pour le style : dans les traités théologiques et les prédications des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, je vois véritablement les lignes courbes, les plis intentionnellement compliqués, et les mouvements cérémonieux et dansants du style baroque. La concordance est la même à toutes les époques et les sujets de cette concordance interne de la théologie et de l'iconographie, tant par le contenu que par le style, attendent leur investigateur. Je veux maintenant souligner l'essentiel : la métaphysique de la lumière. C'est le trait fondamental de l'iconographie.

§ 180. — Je sais que les perceptions les plus élevées et les plus cognitives dans l'Antiquité pré-chrétienne étaient visuelles et auditives. Lorsqu'Héraclite dit : « la vue et l'ouïe sont des témoins fragiles », il veut dire : « même

la vue et l'ouïe [92] », toute perception sensorielle. Je sais la supériorité de l'évaluation visuelle sur l'ouïe, au moins dans la philosophie grecque. On sait que le propre de la pensée hellénistique est de s'appuyer sur la vue, et pourquoi dans le platonisme, l'existence spirituelle des choses se définit comme *l'apparence (eidos)* et non comme le son, l'odeur, etc... Finalement, la suprême intellection des causes métaphysiques de l'existence dans la philosophie antique relevait de l'éblouissement par la lumière. Toute l'ontologie de Platon était, bien sûr, bâtie sur le schéma visuel. Si toute la réalité qui nous entoure était connue comme un mélange, une unification, une fusion des ténèbres — le non-être — et des apparences ou idées : l'être, la cause métaphysique de ces dernières serait le soleil du monde spirituel, l'idée du bien ou le bien lui-même, c'est-à-dire *la source de lumière*. La compréhension si évidement concrète par Platon de cette lumière spirituelle et le caractère non fortuit de ce concret, car Platon s'appuyait sur l'expérience des mystères, ne peut échapper à quiconque a abordé ce philosophe. On peut effectivement parler des heures sur ce thème, je supposerais cependant que tu reconnais l'enseignement de l'Eglise comme lié à la tradition platonicienne, proche de ce groupe de concepts. Es-tu d'accord ?

§ 181. — Oui, et l'usage des mots est révélateur. Dans le vocabulaire de l'Eglise les composés de « svet » (lumière) sont près d'une centaine, sans parler des emplois innombrables du mot lui-même et d'autres dérivés. On a remarqué depuis longtemps qu'au sein de l'œuvre littéraire, prédomine l'une ou l'autre image, l'un ou l'autre mot. Il peut arriver que l'œuvre soit écrite à cause d'un mot, d'une image, d'un groupe de mots ou d'images quelconques qui doivent être considérés comme l'embryon même de l'œuvre...

§ 182. — Cette place de mot-embryon est celle du mot **lumière** dans les créations ecclésiales et particulièrement dans les œuvres liturgiques. Et il n'est pas question de mettre en doute cette tonalité lumineuse dominante des créations liturgiques. Mais je voudrais entendre un enseignement métaphysique plus précis et si possible plus concis de la doctrine métaphysique.

— On ne pourrait le dire de façon plus concise que l'Apôtre.

§ 183. — C'est-à-dire ?

— « *Pan gar to phaneroumenon phôs estin* [93] ». « Tout ce qui apparaît est lumière » (Ephé 5, 13). Autrement dit, le contenu de toute expérience, toute existence **est lumière**. Et ce qui n'est pas lumière n'a plus de réalité. Les ténèbres sont stériles et c'est pourquoi les œuvres des ténèbres sont qualifiées par l'Apôtre de « stériles » : « *tois ergois tois akarpois tou skotous* » (Ephé 5, 11). Ces ténèbres sont proprement extérieures [94], c'est-à-dire en-dehors de Dieu.

§ 184. Mais la vie est en Dieu, la plénitude de la réalité est en Lui ; hors de

92. cf. *Les Présocratiques*, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, p.169.
93. sur Ephésiens V, 13, voir *La Colonne*... p. 69 [=*Stolp*..., p. 98]. [Dounaiev, note 154].
94. Sur les « ténèbres extérieures », voir *La Colonne*..., note 369 [Dounaiev, note 155].

Dieu il n'y a que les ténèbres infernales, le néant, le non-être. Même étymologiquement enfer *(hadès, haïdès)* veut dire non-apparent (*a-idès*), ce qu'on ne voit pas : les ténèbres. La réalité, c'est l'aspect, l'idée, la face et l'irréalité, ce qui n'a pas d'aspect, l'enfer, les ténèbres. [95]

§ 185. Tout ce qui existe possède la capacité énergétique de se manifester comme en témoigne sa réalité, et ce qui ne la possède pas n'est pas réel disent les Pères de l'Eglise [96] : « seul le non-être n'a pas d'énergie ». Les œuvres des ténèbres sont stériles dit l'Apôtre, elles ne portent pas de fruits. Les ténèbres sont donc privées d'énergie, elles sont le néant au sens propre du mot : la mort. La lumière qui luit dans les ténèbres crée ou éveille de la mort les « enfants de lumière » et porte ses fruits, car le fruit de la lumière consiste : « en toute bonté, toute justice et vérité, à discerner ce qui plaît au Seigneur » (Ephé 5, 9-10).

§ 186. Ainsi, le fruit des œuvres de lumière est le discernement ou la recherche (*dokimazontes*) de la volonté divine, c'est-à-dire de la norme ontologique de tout être. Tout devient manifeste, c'est-à-dire que nous connaissons la non-correspondance entre le monde d'ici-bas et son fondement spirituel, son idée, son image divine et tout cela est réalisé par la **lumière** (Ephé 5, 13).

§ 187. — En général, il est probablement incontestable que, selon l'enseignement de l'Eglise « tout ce qui apparaît est lumière » (Ephé 5, 13). Mais peut-on s'accrocher à la lettre de l'Epître aux Ephésiens et interpréter le passage que tu cites dans un sens ontologique et iconographique ? Il me semble qu'il n'y a pas deux façons différentes de comprendre sa partie morale, mais il est en tous cas certain qu'on ne peut comprendre son ontologie de deux façons. Prête donc attention au contexte de ce cinquième chapitre de l'Epître : l'Apôtre exhorte les Ephésiens à « suivre la voie de l'amour », à éviter scrupuleusement toutes fornications et autres impuretés, obscénités, inepties et facéties, etc... Il les exhorte à ne pas s'enivrer, leur recommande d'être soumis les uns aux autres dans la crainte de Dieu. Puis il indique le devoir des épouses d'être soumises à leur mari. Au chapitre six, il enseigne les justes relations entre enfants et parents, maîtres et esclaves. Et c'est pourquoi le verset « tout ce qui apparaît est lumière », qui se présente chez l'Apôtre comme l'explication de la force et du devoir qu'ont les enfants de lumière de dénoncer les œuvres des ténèbres, a également un sens moral et édifiant.

§ 188. — Tes remarques sont justes mais pas ta conclusion. Tu te réfères au contexte mais permets-moi alors de faire de même et de considérer la place de ce chapitre, le cinquième, par rapport à toute l'Epître. Mais d'abord une

95. Là-dessus, voir *La Colonne...*, p. 122 [=*Stolp...*, p. 178] et note 277 [Dounaiev, note 156].

96. Citation de la définition conciliaire de 1351 contre Barlaam et Akyndinos, adversaires de la doctrine de saint Grégoire Palamas. Première édition du texte grec : Synodikon du dimanche de l'Orthodoxie, éd. F. Ouspensky, Odessa 1893, p. 31. Nouv. éd. par J. Gouillard *[in :] Travaux et mémoires* ; 2, Paris 1967. [Dounaiev, note 157]. Sur cette controverse, voir Jean Meyendorff, *Introduction à l'étude de saint Grégoire Palamas*, Paris : éd. du Seuil, 1959, *Saint Grégoire Palamas et la mystique Orthodoxe*, Paris : éd. du Seuil, 1959 (Maîtres Spirituels ; 20).

remarque : je ne vais rien démontrer, je voudrais simplement indiquer comment je le ressens moi-même.

§ 189. L'Epître s'adresse aux habitants d'Ephèse, ville célèbre par son art et son culte d'Artémis. Cette ville était le centre de la magie et de la production d'idoles. Un cas est même célèbre dans les Actes des Apôtres (Ac 19, 24-38), celui d'une révolte populaire à l'instigation de Démétrios l'orfèvre, et sans doute d'autres artisans, qui avec le Christianisme commençaient à perdre des débouchés commerciaux. Je ressens dans l'Epître un antagonisme caché entre ces œuvres insensibles du paganisme éphésien, se présentant à l'Apôtre sous la forme de sculptures, et l'art divin inspiré de la forme de la peinture ancienne, techniquement identique à ce qui devint plus tard la peinture d'icônes. Chez l'Apôtre Paul qui était un Juif, très érudit de surcroît, les idoles ne peuvent qu'éveiller un dégoût organique, alors que la peinture, — et particulièrement la peinture antique, incomparablement plus symbolique et plus éloignée de par sa nature de l'imitation naturaliste — lui est plus acceptable. Par sa technique, le modelage lumineux, elle rejoint la doctrine biblique de la création du monde et l'idéologie platonicienne proche de la théologie juive tant par son contenu qu'historiquement en accord avec la tradition de Philon d'Alexandrie [97].

§ 190. L'art de la vision suggère une antithèse de la pensée : c'est l'art du toucher ; quant à l'antithèse de l'art de la lumière, c'est l'art des ténèbres. La signification prédominante du toucher dans l'art pré-chrétien est bien connue ainsi que, par conséquent, le lien particulier entre le sens du toucher et le paganisme. D'autre part, la littérature patristique fait ressortir encore plus clairement la relation particulière entre le toucher, bien avant tous les autres sens, et le domaine où il est fait violence à la pureté. Ces considérations et d'autres semblables devraient forcément venir à l'esprit de l'auteur de l'Epître comme de ses lecteurs. Même lorsque l'Apôtre ne semble qu'édifiant, il a devant lui, en esprit, l'image de la peinture comme un art fécond de la lumière appelée à combattre la sculpture comme l'œuvre stérile des ténèbres...

— Tu voulais souligner la place de cette monition dans l'Epître ?

§ 191. — C'est cela. Et deuxièmement l'image du grand Artiste fondant sur la lumière « à la louange de gloire de sa grâce » (Ephé 1, 6) l'image du monde, toute la divine Economie. Quand l'Apôtre dit que nous sommes élus en Christ avant la création du monde (Ephé 1, 4) il termine son Epître par l'exhortation à devenir des fils de lumière et explique le mode de vie de ceux-ci : c'est la démarche même que réalise, en bref, l'iconographe qui commence par se représenter les futures icônes (l'or) et finit par la vision des fils de lumière (l'or des touches de finition ou *razdelka*).

§ 192. Du reste, tu t'es élevé contre l'ontologie des paroles de l'Apôtre. Je répondrai : la morale est au plus haut point étrangère à l'Eglise et si l'Eglise

97. Philon d'Alexandrie (Philo Judaeus) (15 av. J.C. — vers 45 ou 50) helléniste judéo-chrétien, théologien et philosophe de la religion. Clément d'Alexandrie, Origène, Ambroise et Augustin se réfèrent directement à lui.

parle de la conduite, c'est exclusivement dans un sens ontologique, l'ontologie de la vie, et certainement pas dans un sens moraliste ou même juridique. Etre étranger à la morale est extraordinairement caractéristique de l'Apôtre Paul et surtout dans cette Epître. Que dire encore ici ? Qui mieux que l'Apôtre Paul a connu la vanité et le danger des « œuvres de la loi » et tenté de fuir dans la morale ? Pouvait-il, après tout ce qu'il avait vécu, proposer des normes de conduite en dehors et indépendamment de la foi au Christ, c'est-à-dire la nourriture ontologique reçue de Sa plénitude ?

§ 193. L'Epître aux Ephésiens comporte trois particularités qui la différencient nettement de toutes les autres. La première de ces particularités est l'élévation du contenu avec l'enthousiasme du discours correspondant, l'amplitude de la pensée. Saint Jean Chrysostome écrit : « on dit que lorsque Saint Paul proclamait son Epître aux Ephésiens , il leur avait déjà confié les vérités les plus profondes de la foi. L'Epître est remplie de contemplations sublimes et vastes, il y explique ce qu'il n'écrit nulle part ou presque... » [98] La vision des biens infinis dont nous sommes devenus participants en Christ Jésus a ravi l'Apôtre, les pensées et les sentiments saints abondent en lui si bien qu'il n'a pas le temps de les exprimer. Les pensées affluent tant que ne tarit pas le sujet qui l'anime. Et les paroles se multiplient, car l'Apôtre ne voulait qu'esquisser tout objet accessible à l'esprit, sans toutefois s'y arrêter particulièrement, le noter dans toute une série de visions de l'intellect, passant par la conscience. A en juger par le contenu et le ton, on pourrait dire que cette épître est aux autres écrits de Paul ce que l'Evangile de saint Jean est aux autres Evangiles.

§ 194. La deuxième caractéristique de cette épître, procédant directement de la précédente, est son caractère général. L'Apôtre dépeint d'habitude l'essence du Christianisme ainsi : avant les siècles, Dieu a décidé de nous sauver en Son Fils, le Fils de Dieu est venu et a organisé le salut, et comme nous sommes tous participants à ce salut, nous devons vivre et agir en conséquence. Il ne se réfère à aucune contingence historique. Tout ce qu'il dit peut convenir à toute communauté chrétienne. Les mots « nous » et « vous » indiquent une différence de personne. Ce « nous », ce sont les Juifs et le « vous », les païens, les Gentils. Leur fusion dans le corps unique de l'Eglise en Christ a servi de point de départ à toutes les méditations qui ravissent l'Apôtre. Se basant sur le contenu général de l'Epître, certains l'ont appelée la catéchèse commune des chrétiens.

§ 195. La troisième particularité est qu'on n'y trouve aucune mention des circonstances historiques ni de l'Apôtre lui-même, ni des Ephésiens... L'Apôtre ne voulait se laisser aller à aucun lieu commun dans l'état de contemplation si extraordinaire et universel qu'il poursuivait, bien sûr, même après l'avoir formulé en paroles [99]... Mais le but de l'Epître est de

98. PG 62,9 (Prologue des homélies sur l'épître aux Ephésiens.)

99. Evêque Théophane, *Commentaire de l'Epître du Saint Apôtre Paul aux Ephésiens*. 2e édition, Moscou 1893, p. 19-20. (NdlR. *Bogosl. Trudy*)

100. *Ibid.*, p. 109. (NdlR.) Théophane (Govorov) (1815-1894) évêque de Vladimir, se retira en 1872 au monastère de Vychen pour se consacrer à la prière et à son œuvre théologique. Exégète réputé, on lui doit entre autres des travaux sur les épîtres de saint Paul,

souhaiter aux Ephésiens que Dieu leur donne l'illumination des yeux du cœur.
L'Apôtre souhaite qu'ils soient élevés jusqu'à la claire vision du spirituel, à l'ordre divin des choses (économie du salut), pour autant que cela soit possible pour nous sur terre, car il veut que « tout ce qu'il voit lui-même, ils le voient aussi, mais il n'y a rien et il n'y aura rien de plus élevé que la vision de l'Apôtre » [100].

§ 196. Conformément à ce but, l'Apôtre expose dans la première partie, le mystère du salut. Dans la seconde, il dépeint la croissance et la vie du Corps du Christ. C'est là que cette partie morale, tant en général qu'en particulier, apparaît comme la manifestation concrète de l'ontologie du salut toujours doublée de méditations spirituelles, comme un fond doré, et les détails de la vie se présentent à la conscience du lecteur comme concrétisant et manifestant l'ontologie. Dans le cas présent, ce ne sont pas les paroles : « tout ce qui est manifesté est lumière » qui doivent être réinterprétées dans l'esprit des règles de conduite, moralement, mais au contraire le sens de ces dernières se détermine entièrement, selon l'Apôtre, par la signification ontologique de la lumière.

§ 197. L'Apôtre témoigne avec précision de la réalité ontologique d'un autre monde, qu'il a vu de ses propres yeux et il veut que son témoignage en engendre de semblables chez les croyants. Il est absolument naturel que le témoignage, proclamé en plusieurs parties, de la vision spirituelle que nous livre l'Apôtre, se révèle la formule la plus précise également, du second témoignage du monde spirituel : la peinture d'icônes.

§ 198. Le masque a expiré et des forces, déjà étrangères à la religion, ont investi son cadavre. Le contact du masque est devenu source d'impuretés, d'où les sévères interdictions de l'Eglise contre les masques et déguisements. L'essence spirituelle des manifestations de la culture et d'autant plus du culte, ne meurt pas, elle se transforme, mène à de nouvelles formes de la création culturelle et devient, à travers elles, plus parfaite et plus pure que par le passé. Dans ce cas, l'essence sacrée du masque non seulement n'a pas disparu avec la décomposition de sa forme précédente, mais se séparant de son cadavre, elle s'est constituée un corps artistique : l'icône. Historiquement et culturellement, cette dernière a hérité de la fonction du masque rituel, élevant cette fonction (être l'esprit apaisé et divinisé du défunt dans l'éternité) au plus haut niveau. Et héritière de cette fonction, l'icône a fait siennes les particularités techniques de la préparation du masque sacré ainsi que les phénomènes culturels qui y sont apparentés, ce qui explique l'originalité de procédés millénaires.

§ 199. Historiquement, l'icône est le plus intimement liée à l'Egypte. C'est là qu'elle fut conçue, c'est là aussi qu'apparaissent les premières formes iconographiques. Bien entendu, la question complexe de la provenance historique de la peinture d'icônes dans laquelle sont venues se fondre les plus belles réalisations artistiques du monde, présentée de cette façon, n'est

un commentaire du psaume 118, un traité sur « La voie du Salut », une « Lettre sur la vie chrétienne ».

qu'un schéma, mais c'est dans une formule succinte que ce schéma serait le plus exact. C'est le masque égyptien qui est le premier des ancêtres de l'icône (le sarcophage en bois de l'Egypte ancienne, décoré à l'intérieur, cette boîte à momie, ayant lui-même la forme d'un corps emmailloté au visage découvert) ainsi que la peinture de la momie entourée de bandelettes collées, qu'on recouvrait de plâtre. C'est la *pavoloka* (et le *levkas*) la plus ancienne sur laquelle on peignait à l'aquarelle. Je ne connais pas la composition de la substance collante mais si par hasard elle comprenait de l'œuf, alors cela expliquerait non seulement la tradition iconographique [101] (dont l'apparition s'explique mal pour des raisons utilitaires) mais influencerait aussi profondément le symbolisme théurgique de l'art égyptien, car dans l'esprit de cette religion, pour la résurrection des corps il aurait été tout naturel d'enduire le défunt d'œuf, symbole originel de la résurrection et de la vie éternelle.

§ 200. On comprend que pour la peinture du sarcophage, il était superflu d'appliquer des ombres pour des raisons à la fois artistiques (car la momie, comme le sarcophage, étaient malgré tout des choses matérielles) et symboliques, car le défunt entrait dans le règne de la lumière et devenait image divine : « Je suis Osiris » — telle est la formule sacrée de la vie éternelle, inscrite au nom du défunt. Par conséquent, on ne devrait lui attribuer aucun manque, aucune faiblesse dans l'ombrage. Lorsqu'il accueillait le dieu en lui, le défunt, tout en gardant son individualité, devenait image du dieu, le visage idéal de sa propre humanité, l'idée de lui-même, de sa propre essence spirituelle. La peinture de la momie avait pour tâche de représenter l'être idéal du défunt devenu désormais un dieu, un objet de culte.

§ 201. — Autrement dit, cette peinture devait accentuer les traits idéaux du défunt, transformer le personnage empirique jusqu'à ce que se manifeste purement en lui l'humanité. Par conséquent, cet art ne se comprenait pas comme un portrait se dressant à côté de la personne, mais comme la peinture de celle-ci (la rehaussant d'incarnat et d'antimoine) et cela dans le sens positif antique de l'idéalisation. La technique iconographique revient à la superposition successive d'accentuations, les rehauts blancs des vêtements et l'ocre des visages (on emploiera ces termes au sens large) ainsi que l'*opiś* ou *rospiś*.

§ 202. Il me semble que les procédés iconographiques sont issus des techniques de peinture sur momie, c'est-à-dire donnent un modèle lumineux renforcé à la face qui par sa force s'oppose aux hasards de l'éclairage variable et de ce fait, est supérieur aux conditions de l'empyrée, manifestant quelque chose de métaphysique : la forme du visage est donnée par la lumière et non par le clair-obscur ; cette lumière, ce n'est pas l'éclairage d'une source terrestre, mais un océan d'énergie rayonnante qui transperce tout et crée les formes. C'est au moins ce que recherchait l'art

101. Le jaune d'œuf entre dans la composition de la couleur en iconographie. Après avoir réduit les couleurs minérales en poudre, le peintre utilisait le jaune d'œuf pour former une pâte. Il faut également citer la technique de la détrempe qui consiste à délayer les couleurs naturelles : cinabre, lapis-lazuli, ocre... dans de l'œuf.

égyptien. Le pas suivant dans cette voie fut le passage du sarcophage en bois enduit d'albâtre à la surface plane de la planche, et en outre, ce n'est pas sans intention symbolique que l'on utilisait à cet effet du bois de cyprès, symbole antique de la vie éternelle et de l'incorruptibilité.

§ 203. Autrement dit, pour se libérer des restes de clair-obscur de la momie ou du sarcophage, il était indispensable de s'éloigner plus encore de la forme matérielle de celui-ci, en tant qu'objet, et d'être plus solidement ancré sur la base du symbolisme. C'était un moyen pour l'artiste de s'élever au-dessus de l'instabilité et de la convention de la lumière terrestre. Comme on le sait, en dehors de l'icône et en partie antérieurement à elle, ce pas avait déjà été franchi par le portrait hellénistique qui avait en partie écarté l'icône naissante du droit chemin, en introduisant les couleurs à la cire [102] ainsi que les procédés illusionnistes (bien que l'illusionnisme de ces portraits se marie à l'idéalisation). Il avait en partie ouvert la voie la plus directe à l'icône. Il est possible que l'illusionnisme même de ces tableaux doive être interprété non comme leur objectif direct mais plutôt comme le rudiment de l'ancienne surface sculpturale du sarcophage. Tendant au symbolisme et renonçant à la chair non transfigurée, le portrait hellénistique ne se résigne pas d'un coup à rompre avec la surface matérielle du sarcophage et se sent obligé de lui donner un équivalent pictural bien que la tâche de l'art sacré fût l'affranchissement de ce dernier également. C'est alors que se développe la peinture d'icônes non dépourvue au début, semble-t-il, d'affinités avec le portrait hellénistique. Mais d'autre part, n'oublions pas que ce n'en était pas un au sens où nous l'entendons, c'était toujours, bien que traité à la manière symboliste, un masque mortuaire. On le sait, un tel portrait était réalisé pieusement, encore du vivant de son modèle, mais dans la perspective des funérailles futures et après le décès, il se posait à la place du visage dans le sarcophage décoré artisanalement et ayant approximativement l'aspect du défunt (sexe, âge, fonction, fortune, etc... c'est-à-dire tout excepté le visage). Ainsi le portrait hellénistique était une sorte d'icône du défunt que l'on vénérait certainement. Incontestablement les Chrétiens d'Egypte ont conservé ces rites funéraires, eux dont la conscience en gardait le sens ; loin d'être éradiqués, ces rites furent au contraire confirmés par la Bonne Nouvelle, infiniment renforcés et approfondis. Et si tous les Chrétiens morts, les « saints » selon l'Apôtre [103], étaient l'objet de vénération, combien plus c'était le cas des témoins particuliers de la vie éternelle : près de leurs tombeaux, on célébrait les vigiles et sur ceux-ci s'accomplissait le sacrement du Corps et du Sang, nourriture pour la vie éternelle. Les portraits funéraires de ceux-ci s'inscrivirent naturellement parmi les icônes, si on prend ce mot au sens strict.

§ 204. Occupons-nous maintenant de la métaphysique de l'icône. Que cette

102. procédé de l'encaustique : technique selon laquelle les couleurs sont délayées dans de la cire. On trouve des icônes à l'encaustique en particulier au Monastère de Sainte Catherine du Mont Sinaï.

103. Mt XXVII, 52.

métaphysique soit égyptienne, pré-chrétienne ou chrétienne est pour l'instant sans importance.

§ 205. Si la décoration de la momie dissimulait en elle le corps momifié du défunt et que ce corps était pensé comme lié au principe de la vie, pouvait-on considérer cette représentation comme quelque chose en soi et non comme dépendant de la personne ? Pourrait-on dans l'expression *rospiś* (représentation) du visage, souligner logiquement non le « visage » incomparablement important, cher et sacré, mais plutôt le terme secondaire et superposé au premier, vide de sens physique et métaphysique de *rospiś*. Non bien sûr. Le parent ou l'ami du défunt disait, et avec raison : « voici mon père, mon frère, mon ami... » et non « voici la couleur appliquée sur le visage de mon père » ou « voici le masque de mon ami » etc... Incontestablement, le masque, dans la conscience religieuse n'était pas séparé du visage, ne s'opposait pas à lui, **il se pensait avec lui, en lui**, ayant une valeur et une signification grâce à cette relation. Ce masque n'était pas une dissimulation du mort mais la manifestation de son essence spirituelle plus clairement, plus directement que l'aspect du visage lui-même.

§ 206. Le masque dans le culte des défunts était en vérité la **manifestation** du défunt, c'est-à-dire déjà une manifestation céleste, pleine de la grandeur et de la magnificence divine, étrangère aux émotions terrestres, illuminée par la lumière céleste. L'homme de l'Antiquité savait que par ce masque, il avait l'énergie spirituelle de ce même défunt se trouvant à la fois en lui et sous lui. Le masque mortuaire, c'est le défunt **lui-même** et ce non seulement au sens métaphysique mais physique également : il est là, il nous manifeste lui-même son visage. Il ne pouvait exister d'autre ontologie chez les Chrétiens d'Egypte. Pour eux, l'icône du témoin n'était **pas une représentation** mais le témoin lui-même témoignant d'elle et par elle. Et ceci, ne fut-ce que parce que cette ontologie est avant tout l'expression du fait : l'icône repose sur le corps même du témoin. Toute autre appréciation de ce fait (peut-être dans l'abstrait et quel qu'en soit le but particulier, concret et vivant), est impossible et serait contraire à tout moyen naturel de percevoir.

§ 207. Ce fait physique peut ensuite s'affiner et se compliquer, sans toutefois que son essence spirituelle n'en soit affectée. Aussitôt que la relation ontologique entre l'icône et le corps et du corps avec le saint lui-même est reconnue, la distance entre l'icône et le corps, ainsi que l'apparence physique de ce dernier à un moment donné n'a plus aucune signification et le lien, dans le sens ontologique, n'est pas détruit par la distance énorme entre l'icône et la dépouille, ni par la non-intégrité de celle-ci.

§ 208. Où que soient les reliques du saint et dans quelque état de conservation qu'elles se trouvent, son corps ressuscité et rayonnant demeure dans l'éternité, et l'icône, sa manifestation, **ne représente pas**, de ce fait, le saint témoin mais elle **est** le témoin lui-même. Il ne faut pas l'étudier comme un monument de l'art chrétien, c'est le saint qui nous enseigne par elle. Et si la moindre faille vient ontologiquement couper l'icône de l'essence sacrée, celle-ci aussitôt se cache à nos yeux et se réfugie dans une sphère inaccessible et l'icône devient un objet parmi d'autres.

Alors le lien vivant entre les choses d'En-Haut et d'ici-bas, c'est-à-dire la religion, s'est désagrégé à ce moment de la vie et une tache de lèpre a tué le moment correspondant de la vie ; c'est alors que doit surgir la crainte que cette coupure ne se marque encore davantage.

PETIT LEXIQUE DES TERMES TECHNIQUES DU METIER D'ICONOGRAPHE

Pour plus de précisions en français sur les différentes techniques, on se reportera au manuel de Didron (*Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine...* par Didron. Traduit du manuscrit byzantin *Le guide de la peinture*, par le Dr Paul Durand, Paris : Imprimerie Royale, MDCCCXLV ou sa réimpression photomécanique : New York : Burt Franklin, (Burt Franklin Research and Source Works series ; n° 45), et pour la tradition russe, au livre du P. Egon Sendler s.j. *L'icône, image de l'invisible. Eléments de théologie, esthétique et technique*, Paris : Desclée de Brouwer, 1981 (Collection Christus ; 54).

assiste : or en feuilles déposé par l'intermédiaire de fils enrobés, notamment sur les vêtements, les feuillages, les crêtes des montagnes. chez Disterlo : filets d'or.

calque : les recueils de calques (« podlinniki » en russe) donnaient des instructions non seulement pour les schémas d'icônes, mais également pour les mélanges de peintures à employer. Peu nombreux, ils datent en général du dix-septième ou du dix-huitième siècles. En grec on connaît celui du Mont Athos (par Denys de Fourna) et celui de la bibliothèque patriarcale de Belgrade (non illustrés).

Le « podlinnik » russe le plus connu est celui des Stroganov (illustré). Les Stroganov, richissimes marchands et financiers originaires de Novgorod, premiers exploitants des mines de l'Oural, avaient dans leur ville de Novgorod plusieurs écoles de peinture rivalisant avec celles du Kremlin. Les icônes peintes d'après le recueil des Stroganov sont de couleurs vives (rouges, verts, bruns) et raffinées. Ce recueil a été réimprimé récemment : *Ikonenmalerhandbuch der Familie Stroganow*. München : Slavisches Institut, 1965.

dolitchnik : artiste spécialisé dans la peinture des paysages et des vêtements.

dvižki : traits blancs servant à souligner le mouvement. On traduit parfois par « rehauts ».

graphia : esquisse de toute une composition, tracée avec un clou une fois le levkas appliqué. Elle offre l'avantage, sur l'esquisse dessinée, de ne pas disparaître aussi rapidement lorsqu'on peint par-dessus. L'utilisation de ce procédé est désignée en russe par le verbe o-graph-ovat' : « graphier ».

gremitka : sorte de large spatule servant à étendre le levkas sur la planche.

kovtcheg : ou (diminutif) : kovtchéjets (littéralement : arche sainte, mot qui dans la Bible désigne l'arche d'alliance, puis ensuite le coffret à reliques).

Sorte de cuvette dégagée dans une planche de bois en la creusant et sur le fond de laquelle on dépose d'abord la toile, et sur celle-ci le support pictural. Les bordures du « kovtcheg » ne constituent pas le cadre.

levkas : (du grec *leukos* : blanc) : fond blanc qui fait le lien entre le bois et la peinture. A Byzance il est à base de poudre d'albâtre. En Russie, on se servait d'une craie « lavée » proche du blanc de Meudon.

litchnik : artiste spécialisé dans la peinture des visages (litso).

litsovka : polissage de la surface à la pierre ponce humide.

maphorion : à rapprocher de *omophorion* : étole de l'évêque. Manteau, étole de la Vierge.

nasetchka : damasquinage : incrustation de fils de cuivre, d'or, d'argent sur une surface métallique.

oklad : chape de métal qui couvre les bords et le fond de l'icône.

opiś : ligne de contour.

otborka : marquage des ombres. Série de traits blancs (cérusés) au bas des contours, à la manière des ombres dans la gravure.

otmetiny : traits servant à souligner (otmetit' : remarquer), à rendre vivant. Très proches de « dvižki » et « oživki ».

ožerelišče : perles décorant l'icône de la Vierge.

oživki : en général : touches de peinture blanche.

traits parallèles ou croisés qui marquent les demi-teintes, les ombres d'un dessin, d'une gravure. Raies, rayures.

pavoloka : mot russe désignant la toile utilisée exclusivement pour les icônes à la détrempe. On en recouvrait la planche.

pobiel : substance bien mélangée, à base de colle et de craie.

podbivka : enduit donnant de l'épaisseur, du volume au visage.

podlinnik : en russe : authentique. Manuel de dessins authentiques, car l'iconographe doit traiter les sujets conformément à la tradition. Voir : calques.

probel(ka) : (syn. : blik, dvižok) petite touche blanche ajoutée à une icône afin de rendre plus évident le modelé du visage. Parfois traduit par rehaut de blanc.

raskrychka : du verbe russe raskryvat' : découvrir. Coloris spéciaux destinés à faire découvrir, à mettre en valeur les raccourcis.

En fait « l'iconographe ne crée pas une image, il la découvre progressivement. L'image existe depuis toujours au sein de la planche, l'iconographe la découvre, la dévoile ». (B.A. Uspensky, Prolégomènes au thème de la sémiotique de l'icône, entretien accordé à Z. Podgórzec, en russe dans : *Rossija*, vol. 3, Torino : Einaudi, 1978, trad. angl. : Semiotics of the Icon. An interview with Boris Uspenskij [in] « PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature » 3 (1978) p. 529-548).

razdelka : lignes dorées de l'assiste (hachures).

Chez Disterlo : ornementation.
reft : couleur spéciale utilisée pour représenter les cheveux, les sourcils, les cils...
riza : chape de métal.
revêtement métallique de toute l'icône à l'exception du visage et des mains.
sankir : chair, fond composé d'ocre brun (couleur minérale) et posée sous l'incarnat. Il permet, surtout dans les petites icônes, un traitement précis et fouillé des chairs.
tsata : le ménisque, partie du revêtement de l'icône. Il s'agit d'un bijou en forme de croissant accroché à la couronne.
ubrus : voile.
ventchik : petite couronne, nimbe en métal.
vochra : ocre servant au modelé des chairs dans la peinture d'icônes.
vochrenie : « ocrage ».

INDEX *

Index nominum

Abaco (Paolo dal), 88-89
Abraham, 41, 154
Abramtsevo, 48-49
Adler, 49
Agatharque, 74
Aiguillon (François d'), 76
Alberti (Leon-Battista), 88-89
Alexandre, 93
Alexis Mikhaïlovitch, 40
Altichiero, 88
Ambroise d'Optino, 156
Anaxagore, 74, 75, 87
Aristote, 29, 31, 32, 93, 146
Aschieri, 90
Athéna, 156
Avanzo, 88
Bain (Alexander), 146
Benois (Alexandre), 77-80, 86, 87
Berlin, 56
Biagio da Parma, 89
Bialowieża, 61
Biély (André), 21
Böhme, 174, 199
Bossuet (F.A.), 96
Bramante, 149
Brunelleschi, 88-89
Burmester, 90
Byzance, 30, 32, 33, 43, 46, 80
Caesarius von Heisterbach, 135
Cantor (Georg), 105-107
Cantor (Moritz), 73
Castagno (Andrea del), 89
Castiglione (Baldassare), 149
Chasles, 90
Chelm, 38
Christ-Sauveur (église de Moscou), 93
Cohen (Herman), 82, 171, 184
Concile des Cent Chapitres (Stoglav), 155, 159, 161
Concile Œcuménique (7e), 144, 146, 151, 201
Cracovie, 38
Cyrille (saint), 29, 36, 37, 41
Dante, 85, 87
Déméter, 156
Déméter de Cnide, 56
Démocrite, 74, 75
Denys de Fourna Agrafa, 163-165
Denys de l'Aréopage (Pseudo-), 142
Descartes, 113
Dioclétien (Thermes de), 56
Dioscures, 56
Djed, 134
Donatello, 89
Dostoïevsky, 29, 45, 136, 156, 176
Dürer, 87, 88, 91, 96-98, 171
Du Prel (Carl, baron), 122
Eleusis (mystères d'), 191
Eltchaninov (A.), 21
Enriques, 90
Entéléchie, 29
Epiphane, 40
Ern, (Vladimir), 21
Eschyle, 32, 74, 87
Euclide, 88, 95, 111, 115
Euripide, 87
Fichte, 171
Fiedler, 90
Fiodorov (N.F.), 176
Forum, 56-57

*. non exhaustif.

François d'Assise (saint), 85
Giotto 85-88
Giovanni da Milano, 88
Goethe, 59, 104
Gogol (N.V.), 21
Gozzoli (Benozzo), 89
Grèce, 56
Greco (el), 94
Hambourg, 55
Hegel, 171, 174
Hellade, 30, 32, 50, 61
Helmholz, 117
Héraclite, 201
Hilbert, 106-108
Hildebrandt (F.W.), 125
Hoffman, 66
Hroustatchev, 173
Hume, 146
Husserl, 171, 174
Idée de Platon, 31, 127, 134
Isis, 156
Ivan et Pierre (co-tsars), 31
Ivanov (Viatcheslav), 34, 66
James (W.), 174
Jean Chrysostome (saint), 186, 187, 205
Jean l'Evangéliste (saint), 68
Joseph de Volokolamsk (saint), 143
Julius Africanus, 41
Jurgens (E.), 107-108
Juturne, 56
Kabbale, 134
Kant, 81, 92, 95, 111-113, 126, 135, 172
Khomiakov (A.S.), 31
Kirchhoff, 199
Koulikovo (bataille de), 33
Küpper (K.J.), 90
Kugler (Franz), 97
Lambert (J.H.), 90
Leibnitz, 175
Léonard de Vinci, 21, 85, 89, 92, 95, 113, 199
la Cène, 92
Lermontov, 42, 66, 147-148
Lippi (Fra Filippo), 89
Londres, 56
Loria (G.), 90
Luc l'Evangéliste (saint), 157, 165
Lurot, 107-108
Lysica (Pologne), 38
Mach (Ernst), 103, 115, 116, 135
Marburg (école de), 82
Masaccio, 89
Maxime le Confesseur (saint), 138
Maxime le Grec (saint), 48
Michel-Ange, 89, 94, 95
Mill (Stuart), 146
Mouratov (P.P.), 55, 56, 57, 68
Nekrassov (N.A.), 180
Nestérov (M.V.), 20, 49, 153
Netto, 107
Newton, 92
Nieper (Ludwig), 91
Nikon (patriarche), 43
Nikon (saint), 154
Novgorod, 36
Olsoufiev (Iou. A.), 57
Osiris, 134, 178, 207
Ouchakov (Simon), 160
Paléologue (dynastie), 32, 43
Panselinos (Manuel), 163, 193
Parthénon, 56
Paul d'Alep, 28, 44
Peano, 106-108
Perm, 45
Pétrarque, 87
Philon d'Alexandrie, 204
Piero della Francesca, 89
Pierre le Grand, 31, 39, 179-180
Platon, 31, 133, 134, 146, 177, 202
Platon : idée, 31, 127, 177, 202
Pompéï, 78
Poncelet, 90
Prochore (saint), 68
Pskov, 38
Ptolémée, 76
Raphaël, 41, 89, 93, 94, 149, 150
Raphaël : la Vision d'Ezéchiel, 93
Raphaël : l'Ecole d'Athènes, 93
Ravenne, Saint-Vital, 41
Rembrandt, 94, 199
Renan, 153
Rickert, 171
Riemann, 116
Rome, 56
Rome, Sainte Marie Majeure, 41
Roubliov (André, saint), 41, 42, 44, 143, 144, 147, 154, 185
Rozanov, 29, 35, 45, 177-178
Rubens, 94, 96, 194
Schreiber (Guido), 91
Scott (Walter), 173
Séraphim de Sarov (saint), 47, 137
Serge de Radonège (saint), 31, 32, 33, 37, 39, 41-46, 49, 154-155

Sergiev Possad, 53, 173, 178
Serpoukhov, 38
Shakespeare, 21
Skriabine, 62
Soloviov (Vladimir), 29, 45, 66, 176
Sophia, 35, 36, 40, 41, 43, 65, 66
Sophocle, 87
Spinoza, 196
Staudt, 90
Stavroguine, 136
Stéphane de Perm, 29
Stroganov (école des), 189, 193
Styx, 130
Swanevelt, 96
Syméon de Thessalonique, 139
Taine, 85-86
Tasse (le), 130
Tintoret (le), 94
Tiouttchev, 20
Tolstoï (L.N.), 132, 136, 176
Tomé, 107
Uccello, 89
Vasari, 85
Vasnetsov (V.M.), 49, 153, 183
Vassili l'Aveugle, 57
Vernet (Horace), 95
Véronèse, 95-96
Viehweger (A.F.), 91
Vitruve, 74, 88
Vologda, 44, 45
Vroubel (Wróbel), 49, 153
Wiener (Ludwig), 90
Wilson, (E.B.), 90
Zeus, 156

Index des termes techniques

assiste, 180
contours, voir : razdelka
Deisis, 68
dolitchnoié (« pré-face »), 190
dvižki, 194
gremitka (spatule), 188
hachures (oživki), 71
Hermèneia (de Panselinos), 163
kovtchéjets, 188
levkas, 188, 207
ligne de contour (opis'), 71, 194, 207
litchnik (« visagiste »), 190
litsovka, 188
Madone Sixtine, 41
nasetchki, 194
ocre, 194
oklad, 195
opis', 194, 207
otborka, 194-195
otmetina, 194-196
oubrous, 195
ožerelišče, 195
oživka, 193
Pantocrator, 70, 156
pavoloka, 188, 207
pobiel, 188
podbivka, 194
poudre d'or, 71
probiel, 193
raskrychka, 71, 181, 192, 193
razdelka, 180, 181, 184, 193, 204
reft, 194
rehauts (dvižki), 71, 194, 207
rehauts de blanc (probiel), 71, 193
reliefs de Babylone, 72
riza, 195
rospis', 192, 207-209
sankir, 193-194
traits (otmetiny), 71
tsata, 195
vientchiki, 195
vochrenie, 194
yarlyk, 173

PLAN DE *L'ICONOSTASE*
par Alexei Dounaiev

A. I. Le sommeil comme frontière des mondes visible et invisible (p. 121)
1) le sommeil et le temps inversé (p. 122)
2) le sommeil et l'espace imaginaire (p. 123)
3) le sommeil comme frontière de deux mondes (p. 127)
4) la séduction spirituelle (p. 129)

II. Visage, masque et visage d'icône (p. 132)
1) visage (p. 132)
2) visage d'icône (p. 133)
3) masque [ličina] (p. 134)
4) masque [maska] (p. 134)

III. Du visage au visage d'icône (p. 135)
1) transfiguration du visage en visage d'icône (p. 136)
2) transfiguration du corps (p. 137)
3) sens du temple (p. 138)
4) l'autel comme frontière du monde visible et de l'invisible (p. 139)

B. IV. L'Iconostase (p. 140)
1) l'iconostase comme angélophanie et hagiophanie. Les visages des saints (p. 140)
2) les icônes comme figurations visibles de contemplations mystérieuses et surnaturelles (p. 142)
3) la peinture d'icônes comme instrument de la connaissance suprasensorielle (p. 143)
4) l'icône comme rappel (p. 146)
5) la peinture d'icônes et l'expérience spirituelle du peintre iconographe (p. 146)
6) l'icône et la tradition canonique (p. 149)

V. Le saint iconographe (p. 150)

VI. La peinture d'icônes comme métaphysique de l'être (p. 150)
1) la culture de la Renaissance (p. 153)
a) la peinture à l'huile et l'orgue comme donné sensoriel du monde (p. 167)
b) l'art de la gravure comme schéma rationnel du monde (p. 170)
2) la peinture d'icônes comme métaphysique concrète du monde (p. 175)
a) la représentation du vêtement dans l'icône (p. 177)
— les plis (p. 179)
— l'assiste (p. 180)
b) les procédés picturaux dans la peinture d'icônes (p. 180)
— la métaphysique de la surface picturale comparée à la peinture et la gravure (p. 189)
— la facture iconographique (p. 189)
— l'absence d'ombre dans l'icône à la différence de la peinture occidentale (p. 195)
— la lumière dans l'icône et dans la peinture occidentale (p. 196)
— la métaphysique de la lumière (p. 200)

VII. L'icône et les manifestations culturelles et historiques apparentées (le masque égyptien et le portrait hellénistique) (p. 206)

TABLE DES MATIERES

ETAPES D'UNE VIE, traduit par Françoise Lhoest 9

Préface : Père Serge Boulgakov : LE PERE PAUL FLORENSKY, traduit par Françoise Lhoest 20

LA LAURE DE LA TRINITE SAINT SERGE ET LA RUSSIE, (1919), traduit par Daniel Struve. Notes traduites par Françoise Lhoest 28

LA LITURGIE COMME SYNTHESE DES ARTS, (24 octobre 1918), traduit par Françoise Lhoest 54

LES SIGNES CELESTES, (11 octobre 1919), traduit par Françoise Lhoest 63

LA PERSPECTIVE INVERSEE, (octobre 1919) 67
I. Observations historiques, traduit par Françoise Cryns, révisée par Françoise Lhoest 67
II. Présupposés théoriques, traduit par Françoise Lhoest 102

L'ICONOSTASE, (1922), traduit par Marguerite de Liedekerke et Françoise Lhoest 121

LEXIQUE par Marguerite de Liedekerke 211

INDEX 214

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN MAI 1992
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE DU PAQUIS
70400 HÉRICOURT
DÉPÔT LÉGAL : 2e TRIMESTRE 1992

Dans la même collection

PÈRE SERGE BOULGAKOV
LA LUMIÈRE SANS DÉCLIN

Quelle pensée et quel mode d'expérience nous font entrer en contact avec la vérité pour en vivre ? En particulier, comment la religion est-elle possible ?

Explorant l'immense problématique de telles questions, depuis les Grecs jusqu'à l'idéalisme allemand et depuis les philosophes mystiques, tels que Boehme et Maître Eckhart, jusqu'aux occultistes et à la Cabbale, cet ouvrage les analyse selon l'expérience orthodoxe de la foi chrétienne.

D'où le plan. Les problèmes sont exposés dans l'Introduction : qu'est-ce que la religion, en soi et par rapport au sentiment, à la morale, au mythe et au dogme, à la philosophie en général ?

La Première partie est consacrée à Dieu, à son être absolu et transcendant (comme objet de la « théologie négative »), mais qui se révèle en tant que l'auteur du créé.

La Deuxième partie traite donc du monde, de la matière et du corps, du mal et de la mort ; mais aussi du monde comme objet et reflet de la Sagesse divine. Boulgakov commence ici à développer cette doctrine (la « sophiologie ») qu'il avait esquissée dans son précédent ouvrage *La Philosophie de l'économie* et qui, d'origine patristique, est devenue aujourd'hui un thème majeur de la pensée religieuse.

La Troisième partie est consacrée à l'homme, à sa nature et à son œuvre. L'étude porte sur le sens de l'image et de la ressemblance de Dieu, sur le sexe, sur la chute et sur le salut, dû au Second Adam, le Dieu-Homme.

Sont examinés ensuite, sous un angle critique mais aussi positif, l'histoire et sa fin, l'économie et l'art, la culture et le culte, la théocratie et le pouvoir pour aboutir à l'Accomplissement espéré dans l'amour parfait et la connaissance intégrale.

Avant ses grands travaux proprement théologiques, Boulgakov dresse ici comme un bilan historique de l'activité humaine, aussi bien que celui de son propre cheminement intellectuel et spirituel, « si complexe, sinon trop », nous dit-il. Il le présente sous la forme non d'un « système », mais d'un « ensemble organique », où l'ampleur du dessein et l'analyse érudite ne le cèdent qu'à la beauté de la pensée.

Pavel Alexandrovitch Florensky est né en 1882 au Caucase, d'un père russe et d'une mère arménienne. Déporté à Solovki, le père Paul est mort fusillé, le 8 décembre 1937. Formé à la Faculté des Sciences puis à l'Académie Ecclésiastique de Moscou, nourri par une recherche incessante, son esprit est l'un des plus originaux et des plus érudits du siècle. De ce prêtre martyr, son ami, le père Serge Boulgakov disait : « C'était non seulement un être génial, mais encore une œuvre d'art. Il était non seulement né tel, mais il était le produit de son propre travail spirituel. » C'est lui encore que Rozanov appelait « le Pascal russe du XX^{e} siècle ». A 36 ans, il avait déjà conclu un contrat pour l'édition de ses *Œuvres Complètes en 19 volumes*. Outre de nombreux articles, seule sa thèse monumentale : *La Colonne et la Fondement de la Vérité* (1914), les *Imaginaires en géométrie* (1922) et *les Diélectriques* (1924) ont paru de son vivant en Russie. Mais comme il le prédisait lui-même dans une de ses dernières lettres, cinquante ans après sa mort, l'intérêt pour son œuvre ne cesse de croître, et devient le fondement du renouveau de la spiritualité russe.

Les articles présentés ici furent tous écrits dans les années qui suivirent la révolution. La Laure de la Trinité Saint Serge, le cœur spirituel de la Russie où Florensky avait étudié, enseigné et vécu, était alors menacée de fermeture et les moines d'expulsion. Une commission pour la sauvegarde de la Laure fut créée ; Florensky s'y engagea de tout son être et y prononça les exposés réunis ici. Il y présente la Liturgie comme une synthèse des arts, la Laure comme un fait unique de la culture russe ! La fermer serait en mutiler la beauté.

Dans *La Perspective Inversée* et *l'Iconostase,* Florensky donne une analyse éminemment multidisciplinaire de l'art de l'icône (russe en particulier) et de sa place dans la synthèse liturgique. On retrouvera ici la conviction et la ferveur de Florensky, le poète, le polémiste, l'esthète, le mathématicien, tant d'aspects attachants de cette immense figure du Siècle d'Argent de la culture russe.

9 782825 100967